



De l'invisible au visible, pareidolie et perception picturale



Université Paris 1 Panthéon Sorbonne
École des arts de la Sorbonne

Mémoire de Master 2
Arts plastiques et création contemporaine

Mai 2026

De l'invisible au visible,
pareidolie et perception picturale

L'autrice : Faezeh HOSSEINPOUR
Sous la direction de M. Benjamin Kouadio BROU

Remerciements

Je tiens à exprimer ma sincère gratitude à mon directeur de recherche, Monsieur Kouadio Benjamin Brou, pour son soutien constant tout au long de ce travail. Ses conseils, ses connaissances et sa patience m'ont été d'un grand secours.

Un merci très chaleureux à mon époux, qui a toujours cru en moi et qui m'a encouragé avec force et détermination à chaque étape de ce parcours.

Enfin, je dédie ce mémoire à ma patrie et à ma mère, l'Iran.

Résumé

La paréidolie est pour moi un mécanisme précieux. Elle me permet de garder une trace de pensées invisibles et de transformer en images les moments qui se sont imprimés dans mon cerveau. C'est un pont entre mon monde intérieur et l'imagination du spectateur.

Quand je peins, je laisse le noir, ma couleur principale, et les couleurs qui en émergent créer librement des taches, et des traces sur la toile. Sans chercher à tout contrôler, je laisse les émotions se libérer. Ce qui reste, c'est une matière visuelle faite de gouttes et de taches. À partir de ces formes imprécises, je fais apparaître des visages, des silhouettes et des ombres qui évoquent surtout mes émotions sur l'Iran. Je joue avec l'informe, j'évite de ressemblance trop précise pour transformer ces éléments en métaphores, en fantômes ou en présences plastiques. Mon travail repose sur l'idée que la couleur est une matière souple que l'on peut gratter, recouvrir et transformer. J'utilise des outils simples comme des pinceaux, des lacets de chaussures ou des cartes de visite pour créer des couches multiples. Les figures qui naissent expriment à la fois la souffrance, la mort et la résistance.

Beaucoup voient la paréidolie comme une simple illusion ou une erreur de perception. Pour moi, c'est un processus naturel et profond, lié à l'imagination humaine et à notre besoin de survie.

Dans cette recherche, je compare mon approche avec les œuvres de Rodin, Goya, Soulages, Richter et d'autres artistes. Je m'intéresse à la façon dont les formes émergent du flou et de l'incertain. L'œuvre devient alors un espace ouvert où le spectateur peut reconstruire ce qui est caché. Le cerveau, face à l'incertitude, au hasard et au geste, utilise la paréidolie pour créer de nouvelles perceptions.

Finalement, l'art agit comme un lien entre l'artiste et le spectateur. Il rend visible l'invisible et invite chacun à regarder autrement. La paréidolie devient ainsi un pont entre le monde intérieur de l'artiste et l'imagination de celui qui regarde.

Summary

For me, pareidolia is a precious mechanism. It allows me to keep traces of invisible thoughts and to transform into images the moments that have been imprinted in my brain. It creates a bridge between my inner world and the viewer's imagination.

When I paint, I let black, my main color, and the other colors that emerge from it freely create stains and traces on the canvas. Without trying to control everything, I allow my emotions to be released. What remains is a visual material made of drops and spots. From these imprecise shapes, I bring out faces, silhouettes, and shadows that especially evoke my feelings about Iran. I play with the formless, avoiding any too precise resemblance, so that these elements become metaphors, ghosts, or plastic presences. My work is based on the idea that color is a flexible material that can be scratched, covered, and transformed. I use simple tools such as brushes, shoelaces, or business cards to create multiple layers. The figures that appear express both suffering, death, and resistance.

Many people see pareidolia as a mere illusion or a mistake of perception. For me, it is a natural and profound process, linked to human imagination and our need for survival.

In this research, I compare my approach with the works of Rodin, Goya, Soulages, Richter, and other artists. I am interested in how forms emerge from blur and uncertainty. The artwork then becomes an open space where the viewer can reconstruct what has been hidden. Faced with uncertainty, chance, and gesture, the brain uses pareidolia to create new perceptions.

Ultimately, art acts as a link between the artist and the viewer. It makes the invisible visible and invites everyone to see differently. Pareidolia thus becomes a bridge between the artist's inner world and the imagination of the person looking at the work.

Mots clés

paréidolie, invisible, visible, hasard, perception, indétermination

Key words

pareidolia, invisible, visible, chance, perception, indeterminacy

Sommaire

Remerciements	5
Résumé	6
Summary	7
Mots clés	8
Sommaire	9
INTRODUCTION	11
Chapitre 1	14
La Paréidolie : Du Mécanisme Cérébral à la Projection Inconsciente	14
I- Les Fondements Perceptifs et Neurologiques	15
1- Le cerveau prédictif : la théorie de Jeff Hawkins	15
a- Entre vrai et faux visage	18
2- Mécanismes cognitifs: attention, mémoire et seuil de reconnaissance	19
3- Définition et origine du terme	22
II- Manifestations Historiques et Méthodes Artistiques	23
1- Méthodes du hasard	24
2- Le dessin comme acte de découverte : de la tache à la forme	29
II- Projection Inconsciente et Interprétation Subjective	33
1- La paréidolie, miroir de l'inconscient	33
2- Le test de Rorschach : archétype de la projection structurée	41
Chapitre 2	46
Les Procédés de l'Indétermination :	46
I. L'Intuition et le Hasard comme Matière Première	47
1- De l'aléatoire au sens	47
2- Intuition et association de concepts	51
3- Contrôler le hasard	58
II. Le Corps en Mouvement : Le Geste Révélateur	62
1- L'Action Painting	63
2- Le corps comme outil	65
Chapitre 3	70

	10
Les Formes de l'Émergence et de la perception	70
I. Archétypes et Présences Latentes	71
1- Silhouettes, paréidolie, noir et émergence	71
II. Métaphores de la pensée	78
1- Culture antérieure de chaque individu	78
III. Le tableau comme espace d'interaction	90
1- La perception créatrice du spectateur	90
Conclusion	96
Bibliographie	99
Table des images	107
Index	110

INTRODUCTION

« Il faut laver nos yeux.

Il faut voir d'une autre manière. »¹

Je suis vraiment très attachée à ce vers du poète iranien Sohrab Sepehri, tiré de son recueil *Les Pas de l'eau*. Pour moi, ce vers nous invite à changer notre regard sur le monde. Et ce simple changement de perspective peut transformer notre vie entière.

Imaginez, vous marchez tranquillement, vous levez les yeux vers les nuages qui glissent lentement dans le ciel. Soudain, vous remarquez des formes inattendues : un visage, un animal, une silhouette qui semble vous observer. Ce n'est plus seulement un nuage, c'est une invitation à voir au-delà de ce qui est évident. C'est exactement cette façon de regarder que je cherche à transmettre dans mes tableaux. En laissant place à l'ambiguïté et au non-dit, je donne au spectateur la liberté de découvrir ses propres images, ses propres histoires. L'œuvre devient alors un espace partagé, où le regard de chacun participe à la création.

L'œil humain, ou plutôt l'esprit humain, est naturellement attiré par tout ce qui reste dans l'ambiguïté. Il cherche toujours à reconnaître des formes familières au milieu de ce qui est flou ou imprécis. Ce phénomène, qui est étroitement lié à notre imagination et à notre perception, s'appelle la paréidolie. C'est un exemple fascinant de la façon dont notre cerveau interprète les expériences visuelles ambiguës et leur donne du sens,

La paréidolie est un concept qui m'accompagne depuis l'enfance et qui m'a toujours fascinée. Lors de mon exposition en mars 2026, j'ai été très touchée de voir à quel point ce sujet intéressait les visiteurs. Peut-être parce que tout le monde a déjà vécu cette expérience dans sa vie. Voir quelque chose de familier là où on ne l'attend pas est particulièrement attirant : cela crée une connexion personnelle avec l'œuvre.

¹ Sohrab, Sepehri. *Les pas de l'eau*. Traduit par Daryush Shayegan. Paris, La différence, 1997. 127.

Les motifs qui provoquent ce phénomène se répètent souvent, et j'ai toujours pris plaisir à découvrir des formes qui, en réalité, n'existent pas.

Dès mon enfance, regarder le monde autour de moi était comme un jeu de l'imagination. Que ce soit les pavés des rues, les ombres sur les murs, un morceau de pain ou n'importe quel objet qui éveillait ma curiosité, tout devenait prétexte à rêver.

Aujourd'hui, ce même regard curieux me pousse à créer des peintures à partir de taches et de textures de couleur, des tableaux remplis de visages et d'ombres. Ces dernières années, les circonstances de la vie m'ont aussi dirigée vers des couleurs sombres, surtout le noir. Maintenant, loin de mon pays, alors que l'Iran est en guerre, je continue à peindre et à écrire. C'est une nécessité intérieure, même quand il est difficile de me concentrer dans de telles conditions. En étudiant les œuvres de Goya, j'ai compris que de nombreux artistes ont atteint leur plus grande force d'expression pendant les périodes les plus sombres. Cette prise de conscience m'a montré que, même au milieu du chaos et de l'angoisse, l'art peut devenir un moyen d'expression puissant : un outil pour transformer des expériences silencieuses en images.

J'appelle ce processus, pensée paréidolienne. Parce que mon esprit est traversé par des pensées négatives et invisibles, et c'est précisément de ce chaos que je fais surgir des formes. Je superpose les couches de couleur pour rendre visible ce qui était caché. Ainsi, non seulement je parviens à reconnaître mes propres émotions, mais je permets aussi aux autres d'entrer dans mon univers intérieur.

Dès la préhistoire, la paréidolie a servi les artistes des cavernes dans leur quête de survie. Au XVe siècle, Léonard de Vinci nous a alertés sur ce phénomène et son lien étroit avec la perception visuelle. Ses observations visaient à encourager les artistes à observer leur environnement avec plus de curiosité et à y puiser une plus grande créativité.

L'article d'Hélène Vuillermet intitulé *Exercices par l'informe* m'a beaucoup intéressée. Les méthodes et les conseils qu'elle tire de Léonard de Vinci, de Cozens et de Valéry sur la

façon de faire naître la forme à partir de l'informe correspondent exactement à ma propre façon de travailler. J'ai été très inspirée par cet article et j'en ai intégré plusieurs passages dans mon mémoire.

Ce mémoire interroge cette question : Dans quelle mesure le processus paréidolique opère-t-il le passage de l'invisible au visible en peinture contemporaine? L'hypothèse défendue est que, en mobilisant ce mécanisme perceptif et émotionnel, l'artiste contemporain peut produire des œuvres ambiguës qui, par leur indétermination, activent la mémoire visuelle et l'imaginaire du spectateur. Ces œuvres ne montrent rien de défini, mais font émerger une présence invisible, propre à chacun, révélant ainsi la dimension créative et intime du regard.

Pour répondre à cette problématique, la recherche s'organise en trois chapitres : d'abord, l'étude des fondements neurologiques et inconscients de la paréidolie et manifestations historiques et méthodes artistiques ; ensuite, l'analyse des stratégies artistiques comme hasard, geste et contrôle en donnant forme à l'informe et l'examen de l'œuvre comme interface, où le regard du spectateur devient le lieu d'activation de l'invisible et donne une différente perception de l'œuvre.

Ce cheminement, de la science à l'art, du geste créateur à la perception, vise à montrer que la paréidolie n'est pas seulement une curiosité cognitive, mais une véritable méthode picturale. Elle constitue un lien entre l'invisible et le visible, entre la matière et l'esprit, entre l'artiste et le spectateur.

Dans le cadre de cette recherche, j'ai utilisé des sources qui n'étaient pas en français. J'ai donc effectué moi-même toutes les traductions.

Ce projet répond à ces observations à travers la peinture et propose une réflexion sur la façon dont nous interprétons visuellement le monde.

Chapitre 1

La Paréidolie : Du Mécanisme Cérébral à la Projection Inconsciente

I- Les Fondements Perceptifs et Neurologiques

1- Le cerveau prédictif : la théorie de Jeff Hawkins

La compréhension du fonctionnement du cerveau reste l'un des plus grands défis de la recherche actuelle. Même si les neurosciences ont fait de grandes avancées sur l'organisation et le fonctionnement des neurones, nous sommes encore loin d'avoir une vision complète et définitive de ce système si complexe. Dans cette étude, je ne cherche pas à entrer dans les détails des recherches neuroscientifiques. Je souhaite simplement rappeler quelques principes de base qui permettent de mieux situer la perception picturale et le phénomène de paréidolie au sein du fonctionnement cérébral.

Le néocortex, la partie du cerveau responsable de la perception et de l'intelligence, est organisé en colonnes de neurones. Selon les recherches de Jeff Hawkins, seulement 2 % des neurones d'une colonne s'activent réellement. Ils transmettent l'information essentielle, tandis que les 98 % restants participent à la prédiction et à compléter ce que nous voyons.² Grâce à ce mécanisme, nous pouvons reconnaître une personne même si

²Jeff, HAWKINS. *A thousand brains : a new theory of intelligence*. Avec une préface de Richard Dawkins. New York, Basic Books, 2021, p. 101.

elle n'est que partiellement visible, car notre cerveau anticipe et reconstruit sa forme complète à partir d'éléments incomplets.

Ce fonctionnement du cerveau traverse toute l'histoire de l'art, jusqu'à aujourd'hui. Il ne se révèle cependant qu'à travers notre interprétation et notre perception. Par exemple dans l'œuvre de Francisco Goya qui intitulée *Rien. Cela le dira* ou en espagnol *Nada. Ello dirá* [ill. 1], la figure humaine est très floue et incomplète. Le corps et le visage sont à peine reconnaissables ; seules quelques traces de présence humaine émergent de l'obscurité. Goya donne très peu d'informations visuelles et évite toute représentation précise.



III. 1- Francisco Goya, *Rien. Cela le dira* (*Nada. Ello dirá*), 1810/1815, gravure, 15,5 x 20,5 cm

Pourtant, le spectateur perçoit et reconnaît la présence humaine. Le cerveau utilise les données incomplètes de l'image pour reconstituer les parties manquantes et créer un tout

cohérent. En effet, dans cette œuvre, malgré la d'être incomplet ou la destruction des traits du visage, le cerveau du spectateur cognitif la présence d'un être humain par prédiction et complétion perceptive ; de fait, le tableau illustre bien la fonction de reconnaissance basée sur des données incomplètes dans la perception visuelle.

Ce processus de prédiction se trouve au cœur de la paréidolie picturale. Face à des formes ambiguës, le cerveau cherche spontanément à leur donner du sens et projette sur elles des formes familières, comme des visages. Ce phénomène repose sur le caractère constructif de la perception : il relie les informations visuelles aux modèles déjà stockés en mémoire. Sur le plan neurologique, il active des zones spécialisées du cerveau. Les travaux de Hadjikhani et ses collègues en 2009 montrent que l'aire fusiforme des visages (FFA) s'active très tôt devant des illusions faciales. Les auteurs observent en effet que « la FFA répondait de manière similaire aux visages et aux objets ressemblant à des visages à 165 ms ». ³ Par ailleurs, un traitement visuel encore plus rapide, spécifique aux visages réels, apparaît dès 100 à 120 ms ; il correspond à des processus de catégorisation. Ainsi, l'illusion de visage mobilise les mêmes structures neuronales que les vrais visages en moins de 170 ms, bien avant toute interprétation cognitive plus élaborée.⁴

Les artistes exploitent souvent le fonctionnement même de notre perception visuelle. Ils proposent volontairement des formes imprécises : taches, textures ou gestes esquissés, afin de déclencher chez le spectateur un mouvement de reconnaissance. Devant ces images troubles, chacun tend à construire son propre sens, ce qui instaure une forme d'échange actif entre l'œuvre et celui qui la regarde.

Parallèlement, même lorsque les informations visuelles varient légèrement, notre perception demeure assez stable dans l'ensemble. Ce maintien d'une cohérence s'appuie

³ Nouchine, Hadjikhani., Kestutis, Kveragr., et al. *Early (M170) activation of face-specific cortex by face-like objects*. NeuroReport, Vol. 20, n°4, 2009. p. 406. Disponible sur : <https://www.nmr.mgh.harvard.edu/nouchinelab/pdfs/Hadjikhani&alNeuroReport2009.pdf>

⁴ *Ibid.*, p. 403.

sur l'activité de certains neurones qui aident à conserver une image unifiée des objets. La paréidolie en art, tout comme cette stabilité perceptive, révèle ainsi que le cerveau sait tirer du sens à partir d'éléments partiels ou incomplets.

a- Entre vrai et faux visage

La perception ne se réduit pas à enregistrer passivement ce qui se présente devant nos yeux. Le cerveau interprète sans cesse les formes en s'appuyant sur ce qu'il a déjà enregistré. Lorsqu'une silhouette reste floue ou lacunaire, il complète les manques à l'aide de modèles mémorisés, en particulier ceux liés aux visages.

C'est ainsi que fonctionne la paréidolie. Face à une image ambiguë, le cerveau peut reconnaître un visage même si aucun visage réel n'est représenté. Ce visage perçu n'existe pas dans l'image, mais il prend forme dans l'esprit du spectateur à partir de références visuelles déjà enregistrées. Des recherches menées par Voss, Federmeier et Paller (2012) montrent que, dans ce type de situation, le cerveau mobilise des mécanismes similaires à ceux utilisés pour reconnaître des objets connus.⁵ Les auteurs soulignent que « trouver un sens à des stimuli ambigus semble dépendre d'une évaluation conceptuelle et de processus de traitement corticaux similaires à ceux généralement observés pour les objets connus.⁶ »

Cette observation suggère que la frontière entre un visage réel et un visage perçu ne repose pas seulement sur les données visuelles brutes, mais surtout sur le travail d'interprétation. Le cerveau semble employer des mécanismes comparables pour identifier un visage concret et pour en projeter un dans une forme abstraite.

⁵ Joel L. Voss., Kara D. Federmeier., et al. *The Potato Chip Really Does Look Like Elvis! Neural Hallmarks of Conceptual Processing Associated with Finding Novel Shapes Subjectively Meaningful*. Beckman Institute for Advanced Science and Technology, Department of Psychology, University of Illinois Urbana-Champaign, Urbana, IL 61801, USA and Interdepartmental Neuroscience Program and Department of Psychology, Northwestern University, Evanston, IL 60208, USA *Cerebral Cortex*, Vol 22, n° 10. October 2012. p. 2354.

⁶ *Ibid.*

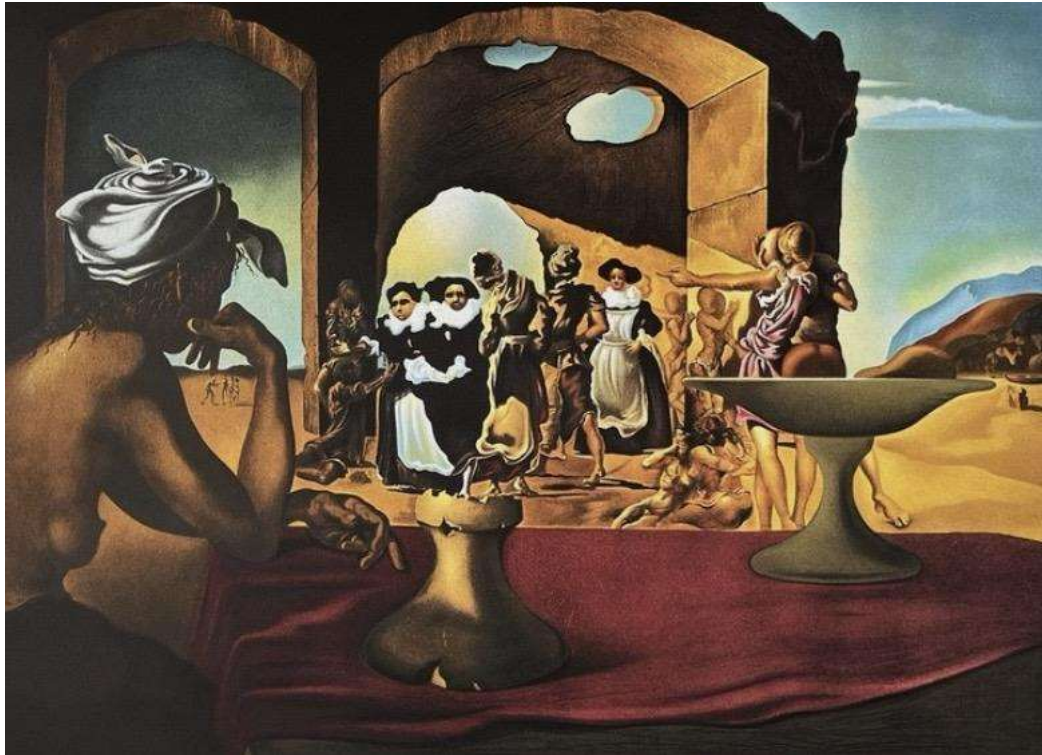
En peinture, cet intervalle indécis entre vrai et faux visage devient un terrain fertile pour la création. En laissant certaines parties volontairement indéterminées, l'artiste invite le regard du spectateur à achever l'image. La paréidolie picturale montre alors que voir ne consiste pas uniquement à reconnaître ce qui est donné, mais aussi à élaborer du sens à partir de l'incertitude.

2- Mécanismes cognitifs: attention, mémoire et seuil de reconnaissance

La paréidolie met en lumière la capacité du cerveau à interpréter et analyser les informations sensorielles, tout en soulignant parfois la nécessité de corriger ou d'ajuster ces expériences pour mieux appréhender le monde qui nous entoure.

Ce phénomène correspond à la tendance à percevoir des formes chargées de signification, souvent des visages dans des stimuli qui n'en contiennent pas réellement. Il s'agit d'une expérience assez répandue chez l'être humain. Le cerveau réagit en effet aux configurations qui évoquent un visage avec une intensité proche de celle déclenchée par un visage authentique.

Dans le domaine artistique, l'exemple célèbre du tableau de Salvador Dalí, *Marché d'esclaves et le buste de Voltaire* illustre bien ce mécanisme [ill. 2]. Deux femmes et une arcade architecturale se superposent pour former le visage du philosophe. Le spectateur ne peut percevoir qu'une seule image à la fois : soit la scène du marché, soit le visage de Voltaire. Ce basculement met en évidence la paréidolie et la relation figure-fond bien connue en psychologie de la perception.



III. 2- Salvador Dalí, *Marché d'esclaves et le buste de Voltaire*, 1940

De façon comparable, les natures mortes de Giuseppe Arcimboldo, comme sa *Tête réversible avec panier de fruits* [ill. 3], offrent une figure anthropomorphe réversible. Le tableau fait surgir un visage humain par paréidolie, alors qu'il ne s'agit en réalité que d'un assemblage de fruits et d'une corbeille. Le cerveau recompose ainsi une présence qui n'existe pas en tant que telle, mais qui s'impose avec force à notre perception.



III. 3- Giuseppe Arcimboldo, *Tête réversible avec panier de fruits*, 1590

La psychologie de la forme, connue sous le nom de Gestalt, offre un éclairage utile sur ce phénomène. Selon cette approche, l'esprit humain cherche naturellement à organiser les informations complexes pour en dégager une image globale et cohérente. C'est ainsi que des formes rondes ou ovales sont souvent interprétées comme des yeux. Dans la culture visuelle d'aujourd'hui, un simple smiley composé de quelques signes typographiques suffit à évoquer un visage souriant. De la même manière, une façade de maison avec deux fenêtres placées symétriquement et une porte centrale peut rapidement ressembler à une figure humaine.

Comme on l'a vu plus haut, la paréidolie peut donc être vue comme un processus de simplification inconsciente. Le cerveau transforme des éléments abstraits ou incomplets en images chargées de sens. Ce mécanisme montre que la perception ne se contente pas d'enregistrer passivement ce qui est visible. Elle construit activement des représentations en projetant du sens là où il n'en existe pas au départ.

Dans le domaine artistique, les créateurs exploitent volontiers cette ambiguïté visuelle pour enrichir l'expérience du spectateur. Ils jouent avec des formes imprécises afin de provoquer une reconnaissance qui vient du regardeur lui-même. Les célèbres taches de Rorschach, utilisées en psychologie, constituent un bon exemple : elles ne représentent rien de défini, pourtant chaque personne y perçoit des figures différentes, souvent des visages ou des animaux. En photographie comme en peinture contemporaine, des textures floues ou des superpositions d'éléments peuvent susciter des lectures variées. Le spectateur se trouve alors engagé dans un véritable dialogue avec l'image.

L'attention, l'émotion et la paréidolie s'entremêlent dans le fonctionnement cognitif. L'attention filtre ce qui semble important, mais ce filtrage est souvent guidé par l'état émotionnel. Un visage qui exprime la joie ou l'inquiétude capte le regard plus rapidement qu'un visage neutre. La paréidolie met ce processus en évidence : selon notre humeur du moment, nous pouvons discerner dans les mêmes formes ambiguës un visage souriant ou au contraire triste. Cela rappelle que la perception n'est jamais totalement neutre. Elle résulte toujours d'un jeu entre attention, émotion et mémoire, qui transforme l'incertitude en une image porteuse de signification.

3- Définition et origine du terme

Le terme paréidolie est apparu pour la première fois en 1866, sous la plume du psychiatre allemand Karl Ludwig Kahlbaum. Wilner rappelle cependant que le phénomène avait déjà été observé bien plus tôt. Dès le XVe siècle, Leon Battista Alberti notait que, « dans un tronc d'arbre, une motte de terre et d'autres objets inanimés similaires, certains contours pouvaient, moyennant de légères modifications, se représenter comme des visages très semblables à ceux de la nature. »⁷

⁷ Raque I G, WILNER. « Pareidolia and the Pitfalls of Subjective Interpretation of Ambiguous Images in Art History. » Leonardo, Vol. 54, n° 6, 2021. p.638.

Le mot lui-même vient du grec ancien. Il combine *para*, qui signifie à côté de ou au-delà, et *eidolon*, qui désigne une image, une apparence, un reflet ou encore un fantôme. On y ajoute le suffixe *-ia* pour former un nom abstrait. Le terme apparaît en allemand sous la forme *Pareidolie* vers 1866, puis en anglais dès 1867, pour décrire ce phénomène psychologique qui consiste à reconnaître des motifs familiers dans des stimuli aléatoires ou imprécis.⁸

La paréidolie désigne donc cette tendance à percevoir des formes significatives, souvent des visages ou des figures, dans des configurations qui n'en contiennent pas réellement. On la considère généralement comme une illusion perceptive. Si l'histoire de l'art a longtemps étudié la notion d'illusion, la paréidolie semble en revanche avoir été moins souvent mise en avant comme concept à part entière. Ce phénomène n'est pas seulement psychologique : on le retrouve aussi dans la littérature. Dans une scène célèbre de Hamlet de Shakespeare, le prince demande à Polonius s'il voit dans un nuage la forme d'un chameau, puis d'une belette, et enfin d'une baleine. À chaque fois, Polonius acquiesce.⁹ Cette courte séquence montre avec clarté comment des formes changeantes et vagues peuvent devenir des objets reconnaissables selon la suggestion et l'interprétation du regard. Elle illustre parfaitement la paréidolie : l'esprit transforme l'indéfini en quelque chose de familier. De son côté, Léonard de Vinci avait déjà évoqué ce même processus. Il racontait voir des figures humaines et des paysages surgir sur des taches murales ou sur la surface irrégulière des pierres. Cette observation sera reprise et développée dans la partie qui suit.

II- Manifestations Historiques et Méthodes Artistiques

⁸ Etymonline : online etymology dictionary, *Origin and history of pareidolia*, Disponible sur : <https://www.etymonline.com/word/pareidolia>

⁹ Shakespeare. Hamlet : Œuvres complètes. Traduction Guizot, Didier, 1864, tome 1. djvu/221. p. 215.

1- Méthodes du hasard

Les exercices par l'informe constituent une méthode employée dès la Renaissance pour développer et renforcer l'imagination. Je trouve que l'esprit apprend et progresse surtout grâce à la pratique répétitive. La répétition permet de former les nouveaux réseaux neuronaux, par conséquent, elle favorise la créativité et prépare ainsi l'esprit à inventer des formes originales et à réaliser des découvertes artistiques.

La régularité joue un rôle essentiel dans ce type d'exercice. Explorer des nouvelles relations entre les formes conduit à la création. Mais ces exercices consistent en quoi exactement et quelles méthodes l'artiste met-il en œuvre pour arriver à créer ?

Les exercices artistiques cherchent avant tout à produire une œuvre. Ils préparent le corps à la première étape du processus créatif : l'invention. En gros, ils développent les capacités intellectuelles fondamentales nécessaires à la création, en particulier dans le domaine des arts plastiques. Leur objectif ne se limite pas à apprendre à produire des œuvres ; il inclut aussi, et peut être surtout, apprendre à observer.

Ces exercices invitent l'artiste à adopter une manière d'observer d'informe. Chez Léonard de Vinci, l'intention consiste à éveiller l'intelligence par diverses inventions, mais tout commence toujours par l'observation.

Léonard de Vinci recommande au peintre de contempler un mur présentant des textures et des couleurs variées. Ce mur devient une sorte de toile, mais pas une surface vide : il est chargé de tâches, de fissures, de nuances. C'est précisément dans cette matière riche et désordonnée que l'imagination de l'artiste peut s'activer grâce au regard, comme l'explique Hélène Vuillermet : « L'exercice du peintre n'est donc pas pure réception de ce qui existe, mais aussi projection consciente du sujet à composer sur le mur. C'est la

projection qui permet de conférer une importance déterminante à certaines tâches, à certaines pierres.¹⁰ »

Dans la peinture classique, l'artiste observe la nature et la représente. Mais face à un mur tâché, l'imagination s'éveille et fait apparaître un paysage, un rocher, un visage ou bien raconte une scène. L'acte de création naît alors vraiment. Le mur offre un espace ouvert à n'importe quel sujet. Réfléchir sur ses tâches, remet en question la représentation conventionnelle d'un paysage ou de tout autre motif.

J'ai compris que le but de Léonard de Vinci est clair : libérer l'imagination des contraintes trop rigides de la raison. Cette stimulation de l'imagination reste cependant consciente et volontaire ; elle vise toujours l'invention d'une œuvre précise. En cela, son but vise à transformer l'observation en un véritable acte créatif.

La réalisation de mes pratiques est conforme à l'idée que se faisait Léonard de Vinci d'observer des tâches. Lui aussi regardait le chaos des formes, les saletés, les fissures, les traces laissées par le temps, et il y voyait des paysages, des batailles, des visages. Il ne se contentait pas de copier ce qu'il avait sous les yeux : il utilisait ce désordre pour inventer une composition, pour faire naître une forme plus grande, plus organisée.

Léonard de Vinci ne se contente pas des tâches sur les murs. Il s'intéresse aussi aux paysages ordinaires et à certains éléments de la nature comme les nuages, la cendre et la fumée. Je trouve que Léonard de Vinci a pratiqué la paréidolie à la fois sur des phénomènes naturels (comme les nuages) et sur des objets fabriqués par l'homme comme les vieux murs. Ce qu'il met en avant, c'est ce que ces deux types de tâches ont en commun : ce sont des choses confuses, ambiguës, qui dérangent un peu le regard. Regarder la nature et laisser son imagination y trouver du sens, c'est une démarche qui

¹⁰ Hélène, VUILLERMET. « Exercices par l'informe ». Open Edition, 21/2021. p. 4. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/methodos/8291>

rappelle la paréidolie. C'est exactement cette approche que Léonard de Vinci utilisait comme l'exercice par l'informe.

Pour lui, l'invention repose sur ce décalage : ce qu'on finit par représenter n'a pas du tout la même nature que ce qu'on a observé au départ.

D'autre méthode de l'exercice l'informe a suggéré par Alexander Cozens, peintre anglais du XVIII^e siècle, il propose une nouvelle méthode pour développer la créativité dans un contexte de l'informe. Cozens accepte le conseil de Léonard de Vinci sur l'exercice de l'informe comme précurseur de sa méthode. La différence entre ces deux méthodes consiste principalement dans la conception et la fonction de l'informité.

La méthode proposée par Cozens consiste en l'utilisation systématique des taches d'encre dans la création qui a publiée en 1785. D'après Sarah Torche , Cozens consacre plusieurs définitions de cette méthode dont la plus complète est la suivante :

« Une tache artificielle est un produit du hasard, avec un faible degré de dess(e)in; car, en la faisant, l'attention de l'exécutant doit se concentrer sur l'ensemble, ou forme générale de la composition, et sur elle seule ; tandis que les parties subordonnées sont laissées au mouvement accidentel de la main et du pinceau.¹¹ »

Je trouve que pour Cozens, la tache naît à la fois du hasard et de l'intention de l'artiste : en réalité, ces deux aspects se complètent parfaitement. Sa nouvelle méthode autour de l'informe fonctionne de la manière suivante : l'artiste pose la tache sur le papier de manière spontanée, par des gestes libres et des coups de pinceau instinctifs, mais il a déjà en tête une intention de créer. On pourrait dire que la tache est guidée par une idée générale, même si elle reste très libre au départ. Ensuite, par l'observation, une approche

¹¹ Sarah, TROCHE. « Chapitre I. La Nouvelle méthode d'Alexander Cozens, ou comment réaliser une tache artificielle. » Rennes, Presses universitaires de RennesOpenAIRE. 2024. p. 49. [En ligne] sur la base Openedition. URL : <https://books-openedition-org.ezpaarse.univ-paris1.fr/pur/240238#>

qu'on retrouve aussi clairement chez Léonard de Vinci, l'artiste cherche à interpréter ces taches pour en tirer une esquisse. Les taches, ce sont des formes sombres tracées à l'encre sur le papier, qui laissent apparaître des zones blanches. L'artiste peut les explorer simplement en les observant attentivement : il choisit de garder certains éléments, d'en ajouter d'autres en y mettant des détails, et d'en laisser certains de côté. La tache devient ainsi un vrai déclencheur pour l'imagination. Elle représente une étape essentielle, une sorte de point de départ pour la création par le regard et l'observation.

Mon travail est une peinture acrylique qui est intitulée *Éruption Solaire* [fig. 1]. J'utilise des couleurs chaudes, surtout dans les tons jaunes et oranges, posées sur un fond noir. L'ensemble évoque une éruption solaire. Dès le départ, j'avais l'intention de représenter une éruption solaire. C'est un peu comme ce que décrit Cozens dans sa nouvelle méthode : il parlait de poser des taches d'encre de façon libre pour arriver à faire émerger une idée d'ensemble. Moi aussi, j'ai commencé par poser des taches avec des gestes très libres, sans trop calculer.

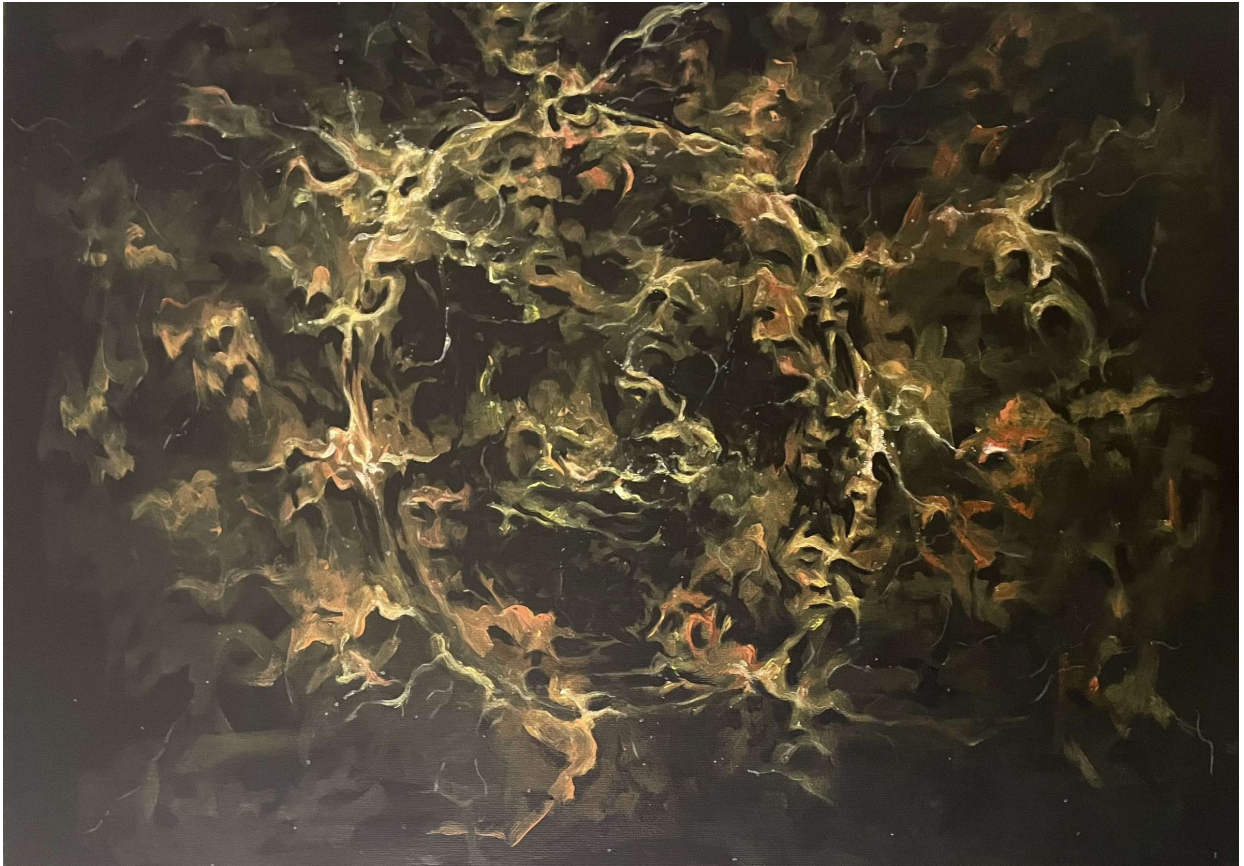


Fig. 1- Faezeh Hosseinpour, *Éruption Solaire*, 2025, acrylique sur toile, 50 x 70 cm

C'est vraiment l'observation de ces taches qui réveille l'imagination. Et c'est là que la paréidolie entre en jeu : le cerveau commence à fabriquer des illusions, il voit des visages là où il n'y avait au départ que des couleurs posées au hasard. Ces taches, toutes différentes les unes des autres, je les ai laissées faire naître des visages sur le fond noir. Elles passent petit à petit de l'invisible au visible. Au final, c'est vraiment le regard et l'imagination qui les font apparaître.

Dans ma pratique, la tache n'est pas une œuvre finie en soi. C'est vraiment un point de départ, quelque chose qui sert à faire naître des idées et à réveiller l'imagination. J'observe ces taches et j'essaie d'y repérer un thème possible, une direction, que je développe ensuite petit à petit. Le rôle principal de la tache, c'est de stimuler la créativité. Elle repose surtout sur les contrastes de lumière, beaucoup plus que sur des lignes nettes et précises.

Ce qui m'intéresse, c'est ce moment précis où le cerveau se met à créer, où l'imagination s'éveille au milieu du flou et de la confusion. C'est exactement dans cet espace ambigu, pas clair, que l'esprit invente le plus librement.

Dans mon travail aussi, il ne s'agit pas simplement de reproduire le chaos des taches. L'idée, c'est d'observer ce désordre, ce flou, pour arriver à construire quelque chose à partir de ça. Laisser émerger une vraie composition, des visages qui racontent quelque chose, même si tout a commencé par une simple tache posée sur la toile.

2- Le dessin comme acte de découverte : de la tache à la forme

Paul Valéry, écrivain, poète et philosophe français, propose une définition très personnelle de ce qu'il appelle l'informe, ou plus précisément les formes informes. Dans son livre *Degas Danse Dessin*, il développe cette idée. Hélène Vuillermet, dans son article *L'exercices par l'informe*, rappelle cette réflexion de Valéry :

« Je pensais parfois à l'informe. Il y a des choses, des taches, des masses, des contours, des volumes, qui n'ont, en quelque sorte, qu'une existence de fait : elles ne sont que perçues par nous, mais non sues ; nous ne pouvons les réduire à une loi unique, déduire leur tout de l'analyse d'une de leurs parties, les reconstruire par des opérations raisonnées. [...] Dire que ce sont des choses informes, c'est dire, non qu'elles n'ont point de formes, mais que leurs formes ne trouvent en nous rien qui permette de les remplacer par un acte de tracé ou de reconnaissance nets. Et, en effet, les formes informes ne laissent d'autre souvenir que celui d'une possibilité ».¹²

¹² Hélène, vuillermet. *op. cit.*, p. 16.

Donc, je trouve que pour Valéry, l'informe est bien une forme, mais pas une forme connue ou familière. Les formes qu'on connaît déjà comme le triangle, parfaitement défini par une formule, sont immédiatement reconnaissables. C'est pour ça qu'on les identifie sans hésiter. Vuillermet propose un exemple très clair pour illustrer cette idée :

« la tour Eiffel est une forme sue, qui obéit à une loi de construction caractérisée notamment par la symétrie par rapport à un axe vertical. Sans doute la tour Eiffel est-elle unique, cependant elle est réductible à un schéma aisément reproductible et de fait reproduit à des milliers d'exemplaires chaque jour, que l'on reconnaît aisément comme des images de la tour Eiffel, que celles-ci soient réalisées en photographie, en dessin ou en trois dimensions. ¹³»

Une forme informe, comme une tache par exemple, peut changer d'aspect à l'infini sans que sa nature profonde ne se modifie. Prenons une pierre : on peut la dessiner sous tous les angles, dans toutes les lumières, sa pierreïté reste la même, même si son apparence se transforme sans arrêt.

C'est précisément cette instabilité qui caractérise les formes informes : elles sont changeantes, elles n'ont pas d'identité fixe. Elles restent fondamentalement aléatoires. C'est aussi pour cette raison que les choses informes sont difficiles à saisir vraiment ou du moins qu'elles devraient l'être. Comme le dit justement une réflexion sur ce sujet : « Passer par l'informe pour faire surgir des figures est un exercice de corde raide libérateur pour l'artiste mais particulièrement désarçonnant pour le spectateur¹⁴. »

Je vois dans cette réflexion de Valéry un lien direct avec le phénomène de la paréïdolie. La paréïdolie, cette tendance de notre esprit à reconnaître des formes familières dans des stimuli visuels ambigus, repose exactement sur la même instabilité des formes informes que décrit Valéry. Quand je regarde une tache sur un mur ou un nuage, ces formes

¹³ Hélène, Vuillermet. *op. cit.*, p. 17.

¹⁴ Susana, Gállego Cuesta. *Traité de l'informe : monstres, crachats et corps débordants à la Renaissance et au XXe siècle*. Paris, Classiques Garnier, 2021. p. 132.

informes, ne ressemblent à rien de précis, elles n'ont pas d'identité fixe. Pourtant, mon cerveau cherche immédiatement à y projeter quelque chose de connu : un visage, un animal, un paysage. On peut dire que rien dans notre esprit n'est suffisamment clair pour être reconnu immédiatement. C'est précisément ce vide, cette absence de reconnaissance immédiate, qui ouvre un espace pour l'imagination et pour la paréidolie. Devant une forme informe, l'esprit est obligé de créer du sens, de deviner, de projeter. La paréidolie est donc une réponse naturelle à cette invitation silencieuse de l'informe. Et comme Valéry le suggère avec ses exercices de dessin, je peux justement cultiver cette capacité à rester attentif aux formes informes, à les observer sans les figer trop vite, pour laisser surgir des images nouvelles. La paréidolie n'est pas alors une simple illusion, mais une porte ouverte sur l'invention.

En lisant l'article d'Hélène Vuillermet sur les exercices par l'informe, j'ai compris que le dessin n'est pas simplement une manière de reproduire ce que l'on voit, mais un véritable exercice de mémorisation du regard. Elle établit une distinction importante entre voir sans dessiner et voir en dessinant. Au quotidien, l'œil sert uniquement de médium pour voir ou penser, mais ne nous montre pas les choses directement. C'est l'esprit qui crée les images. Lorsque l'on dessine, on perçoit le sujet, l'information est transmise au cerveau, le dessin se réalise, et il sera le fruit de notre regard et de notre pensée. Plus on répète cet exercice de vision et de dessin, plus l'esprit devient créatif. Il est donc important que le dessin soit un exercice de perception visuelle. En dessinant, on accède à une nouvelle perspective, à quelque chose que l'on n'avait peut-être jamais vu auparavant.

En lisant l'idée de Valéry rapportée par Hélène Vuillermet dans son article, j'ai compris que le dessin ne consiste pas simplement à reproduire ce que l'on voit. Il faut d'abord vouloir voir pour pouvoir concevoir. Cette vision intentionnelle fait que la conception devient à la fois le but et le moyen d'affiner notre regard.

Pour moi, la paréidolie est un exercice de perception, elle met en branle le jeu de l'œil entre voir et imaginer. C'est de là que naissent les taches de couleur et l'informe dans mes œuvres, et les visages émergent de ce monde ambigu de taches et de couleurs.

Dans ce dessin au crayon [fig. 2], que j'appelle *Cauchemar*, je montre un visage abstrait. Je suis partie d'une forme informe, d'une masse sans identité claire, comme celles dont parle Paul Valéry. En dessinant, je n'ai pas cherché une figure précise dès le début. J'ai laissé les taches, les ombres et les volumes se transformer sous mes yeux. Petit à petit, un visage ambigu est né de cette instabilité. Je ne savais pas exactement ce que je voyais, mais c'est justement cette hésitation qui a ouvert un espace pour imaginer. En fait, ce dessin était un exercice pour apprendre à voir autrement.

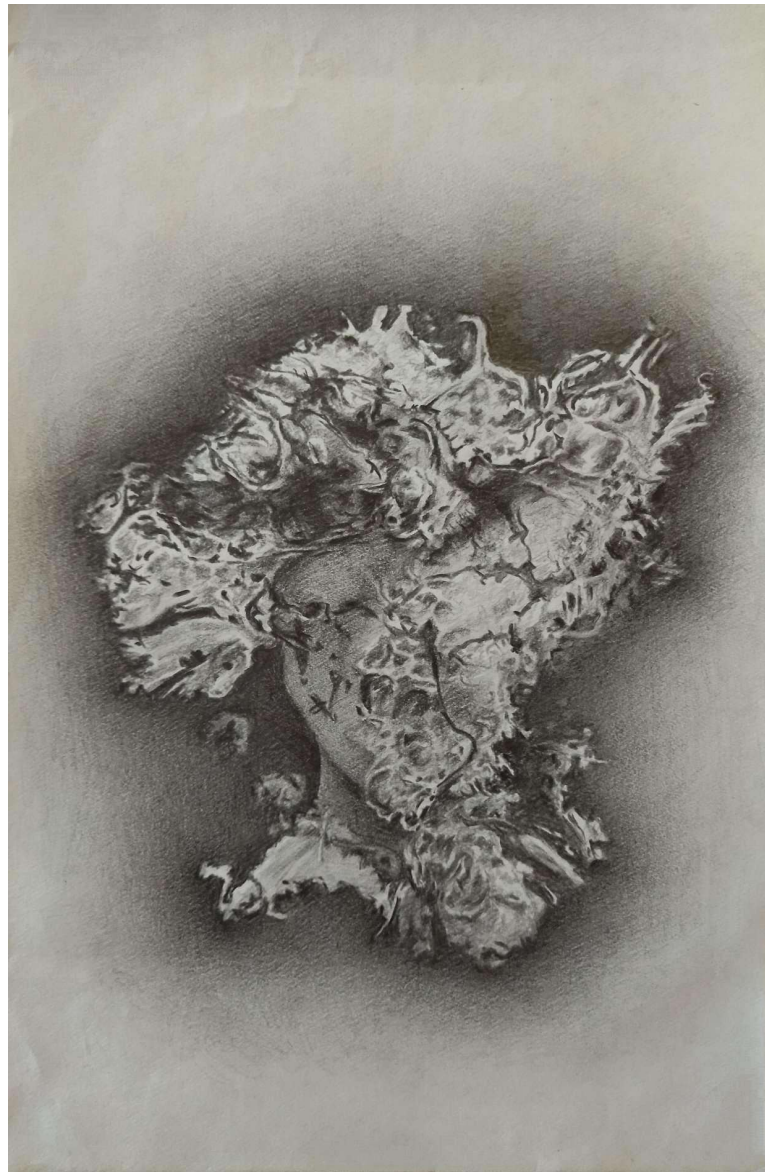


Fig. 2- Faezeh Hosseinpour, *Cauchemar*, 2023, crayon sur papier, 35 x 21 cm

Dans ce processus, la paréidolie a joué un rôle important. En observant ces formes informes, mon esprit a commencé à projeter des images possibles, je peux dire une silhouette dans une masse pleine de taches. Je me suis laissée guider par une vision intentionnelle : vouloir voir pour faire naître une forme. Mon travail vient du dialogue entre le réel et l'imaginaire, entre la tache et la reconnaissance. Ce dessin est pour moi une manière d'explorer cette frontière, de laisser l'informe devenir une possibilité, une image qui n'existe que parce que je l'ai regardée longtemps.

II- Projection Inconsciente et Interprétation Subjective

1- La paréidolie, miroir de l'inconscient

Comme nous l'avons vu, la paréidolie est un phénomène psychologique involontaire. Il s'agit de la tendance de notre cerveau à reconnaître des formes familières (notamment des visages) dans des stimuli visuels flous ou aléatoires. Les recherches en psychologie évolutionniste indiquent que ce mécanisme s'est probablement développé il y a des millions d'années dans le cerveau et le système visuel humain, pour augmenter les chances de survie.

Des études récentes, menées par l'Université de Durham en 2023, explorent le rôle du phénomène psychologique de la paréidolie sur la création de l'art figuratif du Paléolithique supérieur. Ces études ont montré qu'un certain nombre de peintures d'animaux [ill. 4] dans les grottes ont été dessinées précisément sur les bosses, les fissures et les courbes naturelles de la paroi, qui ont déclenché la paréidolie ; l'artiste préhistorique voyait l'animal dans la roche et le complétait avec quelques traits simples.



III. 4- Image topographique de la paroi de la grotte, Las Monedas

Les chercheurs ont étudié trois hypothèses dans deux grottes célèbres d'Espagne, Las Monedas et La Pasiega. Enfin, Les chercheurs proposent trois modes d'interprétation du rôle des réponses de paréidolie aux parois des grottes dans la construction de représentations figuratives :

- « • Dominant : la paréidolie était le facteur dominant influençant les représentations figuratives ; ainsi, la grotte dominait une conversation bidirectionnelle, l'artiste adoptant un rôle plus passif, davantage à l'écoute.
- Collaboratif : l'artiste et la grotte engagent une conversation bidirectionnelle dans laquelle la paréidolie joue un rôle partiel dans l'influence des représentations figuratives, mais cela se produit en parallèle d'éléments tactiles et sensoriels, ainsi que des intentions propres de l'artiste.
- Passif : l'artiste domine la conversation bidirectionnelle avec la grotte, la paréidolie n'ayant qu'une influence minimale ou négligeable sur le placement, le taxon et la forme des représentations figuratives.¹⁵ »

¹⁵ Izzy, Wicher. « Conversations with Caves: The Role of Pareidolia in the Upper Palaeolithic Figurative Art of Las Monedas and La Pasiega (Cantabria, Spain) » Cambridge University Press, 21 September 2023. p. 332. Disponible sur : <https://www.cambridge.org/core/journals/cambridge-archaeological-journal/article/conversations-with-caves>

D'après ces recherches, je comprends que la paréidolie a joué un rôle important dans les premières peintures des grottes. Au début, les artistes regardaient les taches et les fissures sur les parois, et ils y voyaient des formes d'animaux. C'était la grotte qui guidait leur main, et l'artiste était surtout à l'écoute de ce que la pierre lui suggérait. Puis, avec le temps et la pratique, les artistes ont appris à mieux maîtriser leur art. Ils ont commencé à discuter avec la grotte, en mélangeant ce qu'ils voyaient dans les accidents de la roche avec leurs propres idées. Plus tard encore, les artistes sont devenus si habiles qu'ils pouvaient peindre ce qu'ils voulaient, sans avoir besoin des taches ou des fissures. La paréidolie a donc servi comme une sorte d'échafaudage pour l'esprit : elle a aidé les premiers artistes à inventer les premières images, avant qu'ils n'acquièrent assez de talent pour créer librement.

En réalité, cela montre que les premiers humains voyaient quelque chose sur la paroi de la grotte avant même de dessiner : Ce qu'ils voyaient provenait de leur subconscient, un inconscient riche en images animales, car leur vie était entièrement dépendante de la chasse. Pour moi, en observant des arbres , je perçois des figures qui proviennent certainement de l'inconscient.

J'ai constaté que la discussion autour de la paréidolie et des peintures rupestres paléolithiques joue un rôle dans l'association et la création inconsciente d'images internes. L'absence de détails précis dans les peintures rupestres contribue à créer une atmosphère d'errance et donne l'impression que la figure émerge d'un monde sans substance réelle, caractéristique des rêves et de l'inconscient. Cette problématique, la lutte pour la survie, a coexisté inconsciemment avec l'humanité depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours.

Comme mentionné précédemment, des siècles après le Paléolithique, Léonard de Vinci, le grand peintre et penseur italien, exprime une idée similaire dans ses écrits. Il donnait un conseil à ses élèves d'observer les taches sur les murs , Ce conseil est cité dans l'article *L'exercices par l'informe* par Hélène Vuillermet :

« Ne méprise pas ce conseil que je te donne, par lequel on te rappelle de ne pas Négliger de t'arrêter de temps à autre pour regarder les taches sur les murs,

ou bien les cendres du feu, les nuages, ou la boue, ou encore d'autres lieux semblables, En eux, si vous les considérez attentivement, vous trouverez de grandes inventions admirables, qui éveillent l'esprit du peintre à de nouvelles inventions [...] »¹⁶

Léonard de Vinci pensait que l'esprit de l'artiste pouvait percevoir diverses scènes parmi ces taches et ces fissures : des paysages naturels, des visages humains ou des formes animales.

Dans la section Tâche infinie de son *Traité de la peinture*, Vinci aussi a parlé de la connexion entre l'esprit du peintre et l'esprit de la nature : « La nécessité oblige l'esprit du peintre à se mettre à la place de l'esprit même de la nature, et à faire l'interprète entre la nature et l'art ; il recourt à celle-ci pour dégager les raisons de ses démarches assujetties à ses propres loi. ¹⁷»

Léonard de Vinci évoque l'esprit de la nature, point de rencontre entre l'inconscient et le subconscient. Lorsqu'il affirme que le peintre doit se mettre à la place de l'esprit de la nature, il fait référence à un état de transcendance de l'âme, précisément ce que la psychanalyse nomme l'activité inconsciente de la perception. Dans cet état, le peintre ne se contente pas de voir, il interprète ; il ne se contente pas de représenter, il extrait quelque chose du chaos de la perception et cette extraction passe toujours par l'inconscient. C'est là qu'intervient la paréidolie.

Les taches stimulent l'esprit à créer du neuf. Vinci ignorait peut être le terme paréidolie, mais il comprenait parfaitement que l'inconscient de l'artiste trouve des formes au cœur du néant et leur insuffle la vie.

Le conseil de Vinci au peintre, l'invitant à observer les taches, les nuages, les fissures des murs pour y percevoir des formes, des visages, des scènes, correspond précisément à la définition de la paréidolie : l'esprit confère un sens à la matière. Ainsi, lorsqu'il affirme que

¹⁶ Hélène, Vuillermet. *op. cit.*, p. 5.

¹⁷ Léonard, de Vinci. *Traité de la peinture / Léonard de Vinci; textes traduits et commentés par André Chastel*. Paris, Nouv. éd. rev., corr. et augmentée par Christiane Lorgues, 2003. p. 78.

le peintre doit être l'interprète entre la nature et l'art, je comprends que cette interprétation est l'activation de la paréidolie ; la nature est la matière première, que l'esprit du peintre transforme en image. Et cette transformation ne passe pas par la réduction inconsciente ni par les associations élémentaires.

La paréidolie est comme un miroir de l'inconscient. Une image intérieure projette sur une surface uniforme et dépourvue de sens. Par exemple, un mur de pierre n'est qu'un ensemble de fissures et d'aspérités. Pourtant, l'esprit y ajoute la silhouette d'un animal ou d'un visage. L'image perçue devient alors une empreinte de l'inconscient déposée sur la matière. Autrement dit, l'artiste de la grotte n'a pas peint ce qui n'existait que dans son esprit. Il a peint ce qui était à la fois dans son esprit et sur la paroi de la grotte. Les deux ne faisaient plus qu'un.

L'inconscient est plein d'éléments qui ne sont pas nécessairement présents à la pensée quotidienne : peurs d'enfance, désirs enfouis, souvenirs oubliés, voire images transmises par des générations antérieures. Carl Gustav Jung appelait ces images communes sous le terme d'archétypes, c'est-à-dire des formes inscrites dans l'inconscient de chaque être humain.¹⁸

Pour les premiers humains, les animaux étaient parmi les archétypes les plus importants. Ils vivaient constamment avec l'image des animaux, entre crainte et espoir d'être chassés. Il était donc naturel qu'en observant la paroi d'une grotte, ils y voient les mêmes animaux parmi les lignes et les fissures.

Je crois que la paréidolie est peut-être une façon pour le subconscient de dialoguer avec lui-même.

Mon travail, intitulée *Ombre grise*, est une acrylique sur toile, sur fond noir [fig. 3]. Des formes se détachent derrière l'arbre à l'aide de couleurs violettes, oranges et crème. Dans cette œuvre, la paréidolie joue un rôle de miroir, y jouant un rôle et une histoire propres,

¹⁸ Carl Gustav, Jung. *Les Racines de la conscience*. Paris, Buchet-Chastel, 1971. pp. 11-59.

tissés de mes expériences et de mes peurs. La peur du noir et des ombres entre les arbres m'accompagne depuis l'enfance.



Fig. 3- Faezeh Hosseinpour, *Ombre Grise*, 2026, acrylique et mixed media sur toile, 70 x 50 cm

La paréidolie dans cette œuvre se compose de deux éléments. D'une part, le monde extérieur (la forêt et les arbres dans l'obscurité) avec le jeu de la lumière, des ombres et du vent qui évoque des formes incomplètes et ambiguës. D'autre part, il y a tout ce que mon inconscient porte en lui : les peurs enfouies, les souvenirs d'enfance, et même ces images qui peuvent venir de mes ancêtres, transmises d'une génération à l'autre.

En fait, quand je regarde une surface floue et vague comme les jeux de lumière et d'ombres des arbres qui bougent avec le vent, mon inconscient fait surgir une image. Cette image n'arrive pas par hasard. Elle est liée à mes expériences personnelles. Elle rappelle la forme de quelque chose que je connais déjà et elle se révèle grâce à mon imagination.

La paréidolie accompagne l'humanité depuis toujours, depuis les grottes sombres du Paléolithique jusqu'aux ateliers des artistes d'aujourd'hui. Ce phénomène montre que l'inconscient humain n'a pas beaucoup changé en des milliers d'années.

Je crois que les peurs, les émotions et les souvenirs restent enfouis tout au fond de nous, prêts à remonter à la surface. Et dans mon travail, c'est à travers la peinture qu'ils se révèlent.

J'ai compris que la paréidolie est comme un miroir de l'inconscient de l'artiste. Tout artiste, à n'importe quelle époque, s'il accepte de se regarder dans ce miroir, il s'y verra vraiment : avec toutes ses émotions, ses désirs, ses souvenirs enfouis. Et c'est peut-être justement là le secret de la longévité de l'art.

Chez Redon, le concept de paréidolie est lié à une expérience très marquante de son enfance. Il raconte lui-même : « Mon père me disait souvent : Vois ces nuages, y discernes-tu, comme moi, des formes changeantes ? Et il me montrait alors, dans le ciel muable, des apparitions d'êtres bizarres, chimériques et merveilleux.¹⁹ » Je trouve que cet entraînement du regard, loin d'être un simple jeu d'enfant, a appris à Redon que la perception n'est pas une simple copie passive de la réalité. C'est au contraire une activité vivante : l'esprit projette activement ses propres contenus sur ce qu'il voit. C'est exactement là que se noue le lien avec l'inconscient.

Les formes que Redon repère dans les nuages, et plus tard dans sa série des *Noirs*, ne sortent pas de nulle part. Elles montent des profondeurs de sa psyché. Elles donnent une

¹⁹ Odilon, Redon. *À soi-même : journal, 1867-1915 : notes sur la vie, l'art et les artistes*. BnF Gallica, Paris, 1989. p.10.

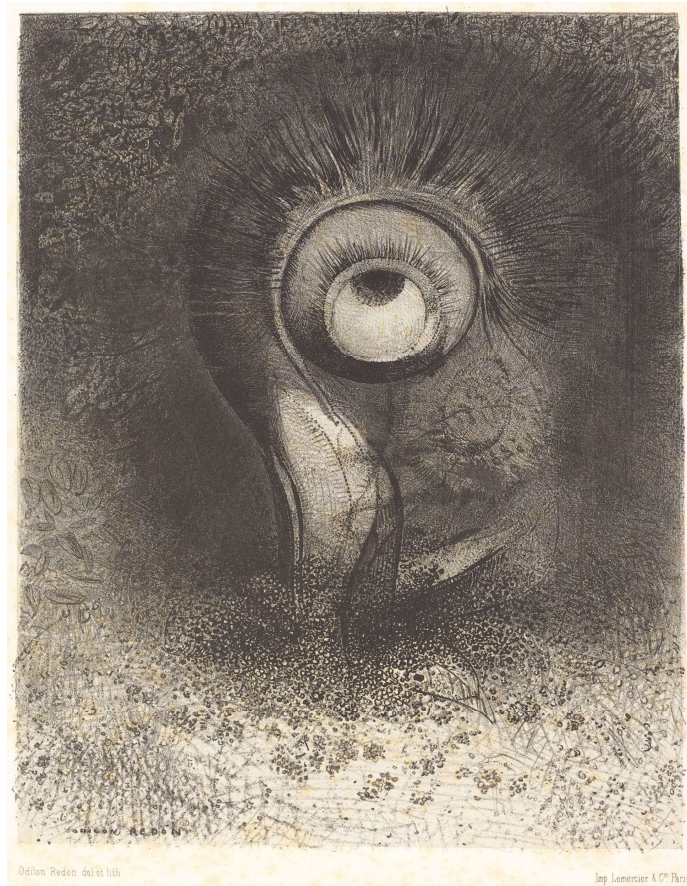
présence visuelle concrète à des désirs, des angoisses ou des souvenirs qui étaient restés enfouis.

L'œuvre d'Odilon Redon puise ses racines au plus profond de l'inconscient. Alors que le naturalisme et l'impressionnisme mettaient tout leur cœur dans une observation directe du monde visible, Redon a préféré plonger vers l'intérieur. Il parlait d'inspiration et disait : « Mes dessins inspirés ne se traitent pas. Ils ne déterminent rien. Ils nous placent, ainsi que la musique, dans le monde ambigu de l'indéterminé. ²⁰»

Pour moi, c'est justement cette imprécision, ce flou volontaire, qui ouvre grand la porte à l'inconscient. Les œuvres de Redon semblent surgir directement des couches les plus cachées de la psyché. L'artiste ne cherche pas à copier ce qui est dehors ; il donne forme à ce qui reste d'habitude muet en nous : les angoisses, les désirs, les fantômes intérieurs. C'est un peu la même chose que ce que j'essaie de faire dans mon travail *L'Ombre grise* [7] : laisser parler les peurs, les émotions et les souvenirs enfouis, sans les forcer à se montrer trop clairement.

Il y eut peut-être une vision première essayée dans la fleur [ill. 5] est une lithographie que Odilon Redon a faite en 1883. Elle fait partie de sa période *Les noirs*. Dans cette œuvre, on voit une forme centrale qui sort d'un fond pas très clair. Nous pouvons y reconnaître une structure qui ressemble à la fois à une fleur abstraite et à une présence presque humaine. C'est comme si un visage, avec un grand œil, essayait de se détacher de cet univers de plantes. Ou alors, nous dirions un fantôme qui veut prendre forme au milieu des fleurs. L'œil, qui est un organe humain, apparaît ici sous la forme d'une fleur. Pour moi, ça montre que le monde qu'on voit n'est qu'un point de départ, une sorte d'inspiration pour faire sortir des choses plus profondes, inconscientes, qui veulent apparaître. Redon ne veut pas dessiner une vraie fleur, comme on la voit dehors. Non, il essaie de capturer ce moment très court où l'imagination projette sur la réalité des formes qui viennent du fond de l'esprit.

²⁰ Odilon, Redon. *op. cit.*, p. 27.



III. 5- Odilon Redon, *Il y eut peut-être une vision première essayée dans la fleur*, 1883, lithographie

La forme qui reste incertaine, pas claire, laisse le spectateur libre. Ça l'invite à compléter l'image avec ses propres visions intérieures. C'est là que l'inconscient et la paréidolie se rencontrent.

2- Le test de Rorschach : archétype de la projection structurée

Ce qui m'a vraiment touchée dans cette recherche, c'est que plus j'avancais, plus je voyais une idée très claire apparaître : quand quelque chose blesse ou perturbe l'être humain, il veut à la fois fuir et résister en même temps. Et ce mouvement commence d'abord dans l'esprit, un esprit qui va chercher ses réactions au fond de l'inconscient.

Donc, c'est vraiment l'esprit et l'inconscient de l'artiste qui, en passant par les difficultés et les tensions, arrivent à créer de nouvelles idées et des formes complètement neuves.

Selon l'Université d'Ostrava, le test de Rorschach est constitué à partir « Les taches d'encre colorées qu'il contient ont été créées par son auteur, le psychologue et psychiatre Hermann Rorschach, à partir de 1911, puis publiées sous forme de test en 1921. Les taches typiques de ce test ont été réalisées en recouvrant une partie de la feuille avec différentes encres, puis en la pliant. Une fois dépliée, cette méthode produit une structure symétrique caractéristique. Le test utilise cette configuration particulière pour observer la dynamique du patient et la structure de sa personnalité.²¹ »

Ce que j'ai compris en découvrant le test de Rorschach, c'est qu'il montre exactement le mouvement intérieur dont je parlais. Face à une tache qui n'a aucun sens, l'esprit ne reste pas inactif. Il refuse le vide et, en même temps, il le combat en imposant une forme. C'est un véritable acte de création, un peu comme l'artiste qui traverse ses tensions pour faire naître une image.

Pourtant, la dimension psychologique clinique ne fait pas partie de cette discussion. Ce qui me fascinait, c'était la structure elle-même : comment quelque chose d'aussi simple. une tache symétrique obtenue en pliant une feuille, peut créer un cadre à la fois assez ouvert pour que l'inconscient s'y projette, et assez précis pour que cette projection devienne visible et lisible.

Le test de Rorschach est devenu pour moi un modèle parfait de ce processus : un système où ce qui est flou et troublant se transforme en une forme que l'on peut regarder tranquillement, sans avoir à interpréter le contenu psychologique.

Le test de Rorschach est un exemple classique de ce qu'on appelle les tests projectifs en psychologie. Quand quelque chose est flou ou ambigu, on a naturellement tendance à y projeter nos propres pensées, nos émotions ou nos conflits intérieurs, souvent sans même s'en rendre compte. Dans le test de Rorschach, la personne regarde les taches

²¹ Stanislav, Matousek., Pavel, Skobrtal., et al. « Hidden rules of visual perception in the Rorschach test. » Cognitive Systems Research. University of Ostrava, Faculty of Education, Department of Educational and School Psychology. Vol 91, juin 2025. p. 1.

d'encre et on lui demande simplement : Qu'est-ce que ça vous fait penser ? ou Qu'est-ce que vous y voyez ? Il n'y a ni bonne ni mauvaise réponse. Ce n'est pas un jeu de devinettes. C'est un outil qui permet de comprendre comment chacun organise et donne du sens à ce qu'il perçoit.

La tache en elle-même ne veut rien dire. Elle n'est ni un arbre, ni un animal, ni un visage. Elle est juste là, abstraite. Pourtant, devant cette tache, presque tout le monde finit par voir quelque chose. Cela vient de l'inconscient. L'inconscient, c'est cette partie de nous qui travaille sans qu'on y pense. Il prend ce qui est flou et il lui donne une forme. Il cherche du sens même quand il n'y en a pas.

Dans le test, quand une personne regarde une des plaques avec les taches, son esprit fait un mouvement tout naturel. Il part d'un détail, d'une courbe ou d'un espace vide, et il assemble ces morceaux pour former une image qui a du sens. Ce n'est pas un choix conscient. C'est quelque chose de plus profond, presque automatique. L'inconscient projette sur la tache ce qui vit déjà en nous : des souvenirs, des peurs, des désirs. Et soudain, on voit apparaître des personnages, des animaux. Tout cela vient de nous, mais on a l'impression que c'est la tache elle-même qui nous le montre.

C'est exactement là qu'intervient la paréidolie, cette perception si particulière. Ce phénomène est au cœur du test de Rorschach. Il montre à quel point l'esprit humain déteste le vide ou l'ambiguïté : il a besoin de transformer une forme indéterminée en quelque chose de familier et de reconnaissable. Le test utilise cette tendance naturelle et la transforme en véritable outil. La tache devient alors comme un écran sur lequel l'inconscient vient projeter ses histoires et ses images.

La phénomène paréidolie n'est donc pas un simple hasard. Des recherches récentes en oculométrie en l'université d'Ostrava l'ont montré : face aux taches, l'œil humain suit des règles invisibles mais très précises. Il se fixe d'abord sur l'axe central des figures, puis sur les parties qui ressemblent à une tête ou à un haut du corps. Les auteurs de cette étude expliquent que ces zones captent l'attention parce qu'elles sont liées à des mécanismes

anciens du cerveau, hérités de l'évolution, qui nous poussent à reconnaître rapidement des visages ou des corps.²²

Cette façon de percevoir fait écho très fort à ma propre pratique artistique. J'ai découvert que, dans mon processus de création, mon regard fonctionne exactement de la même manière : ce sont les contours, les vides et les espaces entre les taches qui font surgir des visages ou des silhouettes. Ce n'est pas l'image elle-même qui s'impose, mais plutôt les zones vides entre les formes qui appellent la projection. En travaillant avec ces zones intermédiaires, ni vraiment pleines ni complètement vides, je laisse l'imaginaire se construire à partir de presque rien.

Ainsi, ce que la recherche décrit comme un mécanisme perceptif universel devient pour moi un véritable moteur de création.

Donc, l'inconscient ne projette pas n'importe quoi sur la tache. Il suit des chemins de vision bien structurés, profondément ancrés dans le corps. C'est pourquoi le test de Rorschach est comme un archétype de la projection structurée. Il reproduit une forme universelle que l'on retrouve un peu partout : un cadre simple et stable qui donne une direction à ce qui est informe.

La projection ne part pas dans tous les sens. Elle est guidée par les limites de la tache et par sa symétrie. Ce cadre oblige l'inconscient à choisir, à organiser, à construire une réponse précise. La structure ne bloque pas la projection : elle la dirige. C'est là toute la force du test. Il offre un espace juste assez ouvert pour que l'intérieur puisse s'exprimer, et juste assez fermé pour que ce qui sort prenne une forme claire, que l'on peut observer et comparer, comme l'esprit du peintre face à son tableau.

L'important est là : devant une forme qui ne signifie rien, l'inconscient, par la puissance de la perception, crée du sens.

De la même façon, dans ma pratique artistique, certaines taches, textures ou structures nées du hasard ne restent pas de simples accidents visuels, une fois reprises, orientées

²² Stanislav, Matousek., Pavel, Skobrtal., et al. *op. cit.*, pp. 5-8.

ou légèrement maîtrisées par l'artiste, elles deviennent porteuses de sens. Ce passage du fortuit au signifiant invite tout naturellement à réfléchir sur le lien entre l'art et le hasard.

Chapitre 2

Les Procédés de l'Indétermination : Hasard, Geste et Contrôle

I. L'Intuition et le Hasard comme Matière Première

1- De l'aléatoire au sens

Quand je commence une toile, je ne sais pas toujours où je vais. Parfois, une tache qui arrive par hasard, une couleur qui coule toute seule, ou un geste trop rapide deviennent le point de départ de quelque chose d'important. Dans ces petits accidents, dans ces moments où ma main échappe à mon contrôle, quelque chose cherche à apparaître.

Pour moi, ce quelque chose, c'est ce qu'on appelle l'invisible, c'est une présence possible, une forme qui n'est pas encore là, mais qui pourrait apparaître. En tant qu'artiste, je travaille avec cette possibilité. Je regarde ce que le hasard a créé et j'y vois des choses que les autres ne verraient peut-être pas encore.

En 1996, l'écrivain Patrick Chatelier se promenait au cimetière du Montparnasse quand il est tombé sur un vieux mausolée. Il découvre la photo du Général Adolphe Hinstin [ill. 6] (1831-1905), militaire français de la fin du XIXe siècle, Cette découverte a donné naissance à un mouvement qui s'appelle général Instin , et diverses œuvres ont été créées sur Le Général Instin. L'image a été presque effacée en raison de la détérioration de la photographie. Ce flou donnait l'impression que le disparu lui-même s'effaçait.



III. 6- Juliette Soubrier, *Général Instin Vitrail*, photographie

C'était juste un hasard, un simple regard en attendant une flânerie au cimetière. Dans l'ouvrage *Art et hasard*, il est montré que : « L'indéterminé est peut-être plus essentiellement l'origine de l'œuvre. En ce sens, le Général Instin est bien le corps

artistique commun donné à un manque, l'autre nom d'un hasard.²³ » Cette phrase est importante. Elle nous dit que le hasard n'est pas un défaut, mais une source. Le Général Instin est né d'une photographie abîmée dans un cimetière. Chatelier a vu dans cette image effacée la possibilité d'un personnage, d'une histoire, d'une œuvre collective.

Pour moi, ce qui rend cet épisode vraiment intéressant, c'est que tout est arrivé par hasard. L'écrivain a vu une vieille photo presque effacée, sans rien chercher de particulier. La détérioration de l'image est aussi un pur accident. Pourtant, il a réussi à donner du sens à ce qui n'était qu'un effacement. Il a transformé ce hasard en point de départ. Cet exemple montre bien comment le sens peut naître du hasard, et comment une rencontre fortuite peut devenir le début d'une œuvre. Et ce qui est le plus intéressant, c'est que mon regard perçoit une multitude de visages et de silhouettes différentes dans cette photo abîmée ; en réalité, mon regard a toujours cherché à trouver des visages dans le flou.

Dans mon tableau en technique mixte intitulé *La Forêt* [fig. 4], je commence par poser de la couleur sur un fond noir et bleu pour créer une ambiance nocturne. J'utilise ensuite des tons de bleu, de brun et d'ocre pour construire la composition. Les contours restent flous et ouverts, ce qui permet au regard de circuler librement. J'avais l'idée d'une forêt en tête, mais je ne cherchais pas à peindre une forêt réaliste avec beaucoup de détails au départ. C'est précisément là que l'abstraction et la figuration se rencontrent grâce à la paréidolie.

²³ Centre d'études et de recherches en esthétique et arts plastiques. BERTHET, Dominique (sous la dir.) *Art et hasard / recherches en esthétique et arts plastiques*. Fort-de-France : CEREAP. Vol. 1, 2017. p. 74.



Fig. 4- Faezeh Hosseinpour, *La Forêt*, 2025, technique mixte sur toile, 75 x 55 cm

En travaillant, je commence à voir des choses apparaître. Par exemple, la zone sombre au centre du tableau me rappelle un visage. Cette apparition n'était pas prévue : elle vient du hasard. Alors, j'ai décidé d'accentuer cette ressemblance. Comme l'explique le Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques (C.E.R.E.A.P.) : « Ce que le hasard produit, ce sont des effets d'incertitude, lesquels prennent souvent la forme de l'art. Non seulement les œuvres peuvent naître de ces hasards, participer d'une esthétique ou être l'objet d'une écriture.²⁴ » Pour moi, c'est exactement ce qui s'est passé

²⁴ Dominique, Berthet (sous la dir.) . *op. cit.*, p. 65.

dans ce tableau : le hasard a ouvert la porte à quelque chose d'inattendu, et j'ai choisi de le suivre.

Pour moi, ce tableau ne représente pas une forêt au sens propre, mais plutôt une forêt mentale, un espace où les figures surgissent comme des révélations. Je travaille dans la lignée de l'expressionnisme abstrait figuratif, où le geste, la matière et l'inconscient participent à la création du sens. Ici, la paréidolie devient un vrai moteur créatif : elle transforme l'accident en image, l'indéterminé en figure, et l'aléatoire en récit visuel.

2- Intuition et association de concepts

L'intuition est un sentiment intérieur qui guide la pensée et l'action, même quand la raison ne peut pas toujours en expliquer les causes. Je crois qu'elle est importante en peinture. L'artiste ne calcule pas tout, il ressent. Dans le processus de pratiques artistiques, Je sens quand une couleur est juste, quand une forme fonctionne, quand il faut s'arrêter ou au contraire continuer. On pourrait peut-être dire que l'expérience joue également un rôle dans l'intuition.

Dans le recherche du Centre d'Etudes de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques de l'Université des Antilles a revendiqué que Kant appelait cela le génie. Il explique que, pour lui, le génie est ce pour quoi on ne saurait donner de règle déterminée. Autrement dit, la création artistique échappe aux règles. On ne peut pas apprendre par cœur une méthode pour faire un chef-d'œuvre. Chaque artiste doit trouver sa propre voie, et cette voie passe par l'intuition.

L'expression fille née sans mère utilisée par Francis Picabia signifie que l'avant-garde se considère comme totalement indépendante, sans racines ni références. Comme l'a écrit Catherine Granier : « Refuser toute filiation et, plus encore, toute identité matricielle est un des caractères principaux de cette contre-utopie qui accompagne pas à pas le

modernisme et en radicalise les effets. ²⁵» Cela montre que, pour inventer, l'artiste doit briser les conventions habituelles de l'art. Les artistes avant-gardistes veulent tout redéfinir à partir de zéro, même si cela paraît absurde ou vide de sens. Leurs œuvres ne suivent pas les règles traditionnelles. D'une certaine manière, on peut dire que les avant-gardes sont arrivées à ce résultat en se reposant beaucoup sur l'intuition.

La discussion sur le ressenti, l'intuition et la création continue. En ce moment, la guerre fait rage dans mon pays depuis quelque temps déjà, et elle occupe beaucoup mes pensées. Pendant longtemps, elle m'empêchait de me concentrer et d'écrire.

Pour moi, l'intuition a été cette force discrète qui a contourné mes blocages. La guerre occupe mes pensées, elle m'a longtemps paralysé, m'empêchant d'écrire. Mais aujourd'hui, je ne sais pas pourquoi, sans raison logique, j'ai senti ma plume glisser toute seule, mes pensées jaillir. C'est là que je reconnais l'intuition : elle n'obéit pas à la volonté, elle surgit quand je m'y attends le moins. Je ne peux pas l'expliquer, seulement la constater, peut-être grâce à elle, j'ai retrouvé le chemin de la création.

Dans le processus paréidolie, l'intuition joue un grand rôle. Quand l'artiste regarde une tache faite par hasard, c'est son intuition qui lui dit tiens ! Cela ressemble à quelque chose. Il ne raisonne pas logiquement. Il sent une présence, une possibilité. Ensuite, il peut choisir de suivre cette intuition ou de la laisser de côté.

L'intuition fonctionne souvent par associations. Une forme en évoque une autre, une couleur rappelle un souvenir, une texture fait surgir une émotion. Ces associations sont très personnelles. Elles viennent de l'histoire de chacun, de sa culture et de ses expériences vécues. C'est cette liberté d'association qui permet à l'invisible de devenir visible. L'invisible, ce sont toutes ces choses qui sont en nous mais qui n'ont pas encore de forme : les souvenirs, les émotions, les rêves et etc. L'artiste ne peut pas les montrer

²⁵ Catherine, Grenier. *Dépression et Subversion : Les racines de l'avant-garde*. Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2004. p. 56.

directement. Mais il peut créer des situations, à travers la peinture, où ces choses pourront émerger naturellement, grâce aux associations.

Le peintre Alain Joséphine illustre bien cette démarche. Il ne cherche pas à imiter le réel. Ce qu'il veut, c'est retranscrire sur ses toiles les émotions qu'il a ressenties devant les paysages. Il travaille sans dessin préparatoire. Il pose la couleur directement sur la toile, de manière intuitive.

D'après la revue du C.E.R.E.A.P., Alain Joséphine

« tente à son tour, par imprégnations visuelles, en somme par le jeu de la remémoration intérieure, de restituer sur ses toiles les émotions qu'il a éprouvées face aux paysages qu'il a traversés, ou son ressenti des lieux qu'il découvre aujourd'hui lors de ses randonnées. L'acte de peindre devient alors pour lui l'occasion de vivre de nouvelles émotions, sans dessin préalable, et sans esprit d'imitation du réel. C'est ainsi qu'il déclare, faire l'expérience physique du visible.²⁶ »

La maison familiale dans laquelle Alain Joséphine a passé son enfance, se trouve dans le sud de la Martinique. C'est en pleine nature, en haut d'un morne, qu'Alain Joséphine a grandi, qu'il a exercé son regard et qu'il en a conçu un certain rapport au monde. Ses peintures sont intuitives de son environnement de son enfance.

Cette peinture sans titre [ill. 7], réalisée à l'acrylique par Alain Joséphine, se présente comme un espace plein de vie et de mouvement. Les couleurs, le geste et la matière s'expriment librement.

²⁶ Dominique, Berthet (sous la dir.) . *op. cit.*, p. 183.



III. 7- Alain Joséphine, *San Titre 273*, 2024, Acrylique sur toile, 200 x 130 cm

On y voit une végétation qui donne une forte impression de profondeur grâce à la superposition de plusieurs plans. Le tableau est construit avec un arrière-plan, un premier plan et des plans intermédiaires. L'arrière-plan joue un rôle important : il est fait de roses

et de verts sourds qui créent une sensation de fluidité, avec de fines et délicates variations.

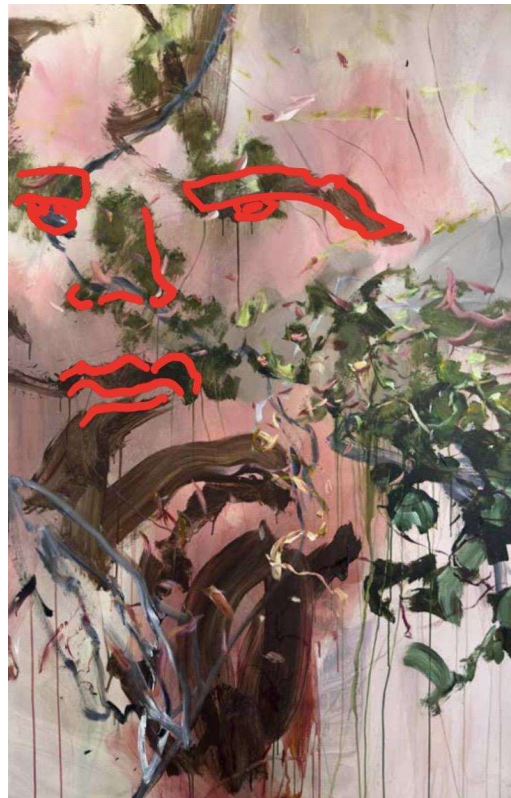
Je pense qu'Alain Joséphine regarde la nature d'en haut, comme s'il la survolait. Cette façon de voir me fait penser à ses souvenirs d'enfance et je la retrouve souvent dans ses tableaux. Il ne suit pas un dessin préparé à l'avance. Il peint plutôt à partir d'une sensation intérieure. Il laisse beaucoup de place au hasard et à l'intuition, et il travaille avec une grande liberté. Pour moi, dans cette œuvre, on ne voit ni réalisme ni naturalisme. J'ai l'impression qu'on entre directement dans l'univers intérieur de Joséphine, un univers qui met notre propre imagination en mouvement. Ses peintures évoquent des souvenirs et invitent à la rêverie. Je trouve que chez lui, la mémoire et l'imagination sont étroitement liées à l'intuition et aux associations d'idées.

Cette œuvre me donne vraiment envie de m'y plonger. Elle fait ressentir librement les émotions que l'on peut éprouver au cœur de la nature. Les gestes sont libres, rapides et intuitifs. Les couleurs rose, marron, vert et gris réagissent entre elles, créant à la fois des zones denses et des zones plus calmes. La composition reste ouverte, sans centre fixe, ce qui permet à l'œil de se promener librement et de recomposer sans cesse de nouvelles formes. L'absence de contours nets donne au tableau une impression de mouvement permanent, comme s'il continuait à se transformer sous nos yeux.

Je pense que les œuvres d'Alain Joséphine montrent comment la peinture peut naître d'un équilibre subtil entre liberté et direction, entre hasard et intuition. Le geste ouvre le chemin, l'intuition guide, et les associations d'idées permettent au sens d'émerger. Pour moi, la toile devient un lieu où l'invisible se rend perceptible, où la matière prend vie, et où l'abstraction s'approche de la forme sans jamais s'y enfermer complètement.

C'est exactement dans cet esprit que la paréidolie agit ici. Elle ne cherche pas la ressemblance exacte. Elle cherche une vérité plus profonde, une présence qui n'est pas dans la forme elle-même, mais dans la rencontre entre la forme et celui qui regarde.

Pour Alain Joséphine, peindre est une véritable immersion intérieure à travers son rapport à la nature. Pour moi, dans cette œuvre, la paréidolie apparaît à travers des silhouettes cachées. Par exemple, en haut à gauche, je vois un visage qui se forme dans mon esprit. Je l'ai même souligné avec des traits rouges sur la figure [ill. 8].



Ill. 8- Alain Joséphine, *Sans Titre 273*, J'ai souligné en rouge le visage que je perçois

Ce jeu de perception, où je trouve des visages à partir de l'informe, m'accompagne tout le temps. On pourrait dire que l'imagination repère spontanément des silhouettes dans l'informe.

Je voudrais maintenant parler de l'une de mes peintures intitulée *Trou noir*, réalisée en technique mixte. [fig. 5]



Fig. 5- Faezeh Hosseinpour, *Le Trou Noir*, 2025, technique mixte, 72 x 60 cm

Tout est parti d'un regard différent un matin d'hiver en 2025. Il était environ 8 heures, il faisait très froid et le sol était gelé. Des cristaux de glace recouvraient tout : les plantes, l'herbe, le banc en bois, et même l'eau qui avait coulé par terre et s'était figée. Le soleil venait de se lever et ses rayons faisaient briller les cristaux comme des petites étoiles. Je regardais ces choses figées dans le froid, mais en même temps pleines de beauté et de lumière. Soudain, mon regard s'est arrêté sur la couverture d'une vieille poubelle en métal, un peu rouillée, de forme ronde et remplie de cristaux de glace. Au centre, il y avait un trou complètement noir, d'un noir absolu.

À cet instant, ce trou m'a fait penser à un trou noir. Cet objet tout à fait banal est devenu le sujet de mon tableau : un trou noir rempli de fantômes.

Pour moi, l'intuition ne se manifeste pas comme un raisonnement logique, mais comme une saisie instantanée. Je ne cherchais pas du tout à faire un tableau ce jour-là. J'étais simplement présent à la lumière rasante du matin, aux cristaux de glace et à ce trou noir au centre d'une vieille poubelle rouillée.

C'est exactement ce que les artistes du Ressentisme appellent une création spontanée intuitive : se laisser toucher par un ressenti, sans intention préalable, pour que les images surgissent ensuite d'elles-mêmes. J'ai laissé un objet du quotidien devenir le point de départ d'une vision intérieure. Je trouve que l'association de concepts est très présente dans ce travail. À partir d'un simple trou dans une couverture de poubelle, mon esprit a tout de suite fait un bond vers l'astrophysique et l'image d'un trou noir. Puis, comme perception paréidolique, ce trou noir s'est rempli de fantômes.

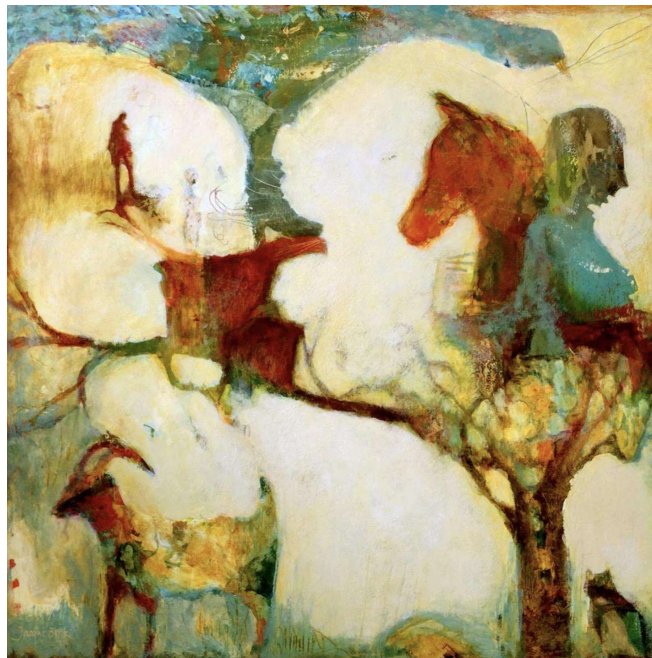
3- Contrôler le hasard

Si le hasard est si important, l'artiste n'a-t-il plus rien à faire ? Doit-il juste laisser faire les accidents et attendre que quelque chose arrive ? Bien sûr que non. L'artiste travaille, contrôle, il choisit, il décide. Mais son contrôle n'est pas celui d'un ouvrier qui applique un plan. C'est un contrôle souple, ouvert, qui laisse une place à l'imprévu. C'est ce que résume avec justesse le cadre de recherche de la revue du C.E.R.E.A.P sur art et hasard : « L'artiste cherche un équilibre subtil [...] entre la maîtrise et la contingence, un équilibre qui rendrait le hasard acceptable »²⁷. C'est justement cet équilibre qui permet de maîtriser le hasard. Pas en l'éliminant, mais en l'intégrant dans un processus où l'artiste reste actif et attentif, prêt à saisir ce qui arrive pour en faire quelque chose de cohérent.

²⁷ Dominique, Berthet (sous la dir.) . *op. cit.*, p. 188.

J'ai compris que, dans la paréidolie, cet équilibre est vraiment important. Si l'œuvre est trop contrôlée et trop figurative, elle ne laisse aucune place au spectateur. Tout est déjà donné, il n'y a plus rien à imaginer. À l'inverse, si l'œuvre est trop aléatoire et trop chaotique, le spectateur ne peut rien y projeter non plus. Il ne voit que du désordre. L'artiste doit donc trouver le juste degré d'indétermination : celui qui active le regard sans le perdre.

Dans cette œuvre qui a intitulé *Different Ways of Seeing It All*, de Jacqui Beck [ill. 9], artiste américaine contemporaine, réalisée en technique mixte et acrylique, on voit des animaux-totems qui semblent protecteurs. Ils symbolisent la force intérieure et l'amour qui nous entourent. La peinture est très colorée.



Ill. 9- Jacqui Beck, *Different Ways of Seeing It All*, 2019, technique mixte et acrylique, 30 x 30 cm

Dans le processus de création de peintures, Jacqui Beck commence par faire n'importe quoi sur la toile : elle étale de la peinture, gratte, superpose des couches sans savoir où elle va. C'est une phase de hasard total. Ensuite, elle regarde ce qu'elle a fait et elle cherche des formes qui se cachent dans ces taches, comme on cherche des animaux

dans les nuages. Quand elle en voit une qui lui plaît, elle décide de la faire ressortir en peignant par-dessus, en ajoutant quelque chose. Parfois elle se dit aussi qu'il manque une grande forme à un endroit et elle l'impose même si elle n'était pas visible au départ. Donc, elle contrôle le hasard, mais pas en l'empêchant : elle le laisse faire au début, puis elle choisit ce qu'elle garde et ce qu'elle transforme.

L'analyse de l'œuvre de Jacqui Beck, montre que l'opposition entre intention et accident invite finalement à dépasser cette dichotomie. Chez elle, ce n'est pas un face-à-face, mais plutôt une négociation constante entre ce qui n'est pas prévu et la décision de l'artiste. Sa pratique se situe dans cette zone d'indétermination où le hasard n'est ni totalement subi ni complètement maîtrisé. Il est plutôt canalisé, orienté, presque apprivoisé par le regard. Ce processus, Jacqui Beck l'appelle elle-même paréidolie, mais elle y ajoute un mot important : imposing. Elle veut souligner que l'émergence des formes ne peut pas se faire sans une intervention active du peintre.

Dans son site officiel elle explique que : « À l'image de la vie, la peinture est un processus continu, mêlant intention et hasard. J'observe ce qui se révèle et je décide ce que je conserve ou mets en valeur, et ce que je supprime.²⁸ »

Chez Beck, cette distinction entre découvrir et imposer est très importante. La paréidolie permet de laisser les formes apparaître naturellement, tandis que l'imposing consiste à décider volontairement de structurer la composition autour d'une forme jugée intéressante.

Ces deux approches se complètent. Beck peut chercher une grande forme grâce à la paréidolie, ou au contraire imposer une forme là où il n'y avait qu'une vague amorce. Ce va-et-vient entre réceptivité et décision donne à son travail une vraie profondeur. On peut même dire que c'est sa façon de contrôler le hasard : elle ne le supprime pas, mais elle le canalise et l'oriente pour en faire quelque chose de cohérent.

²⁸ Jacqui, Beck. Site personnel de l'artiste. Disponible sur : <https://www.jacquibeck.com/>

L'empathie est le titre de mon travail en acrylique sur toile [fig. 6]. Il est construit de deux couleurs noir et rouge. J'ai posé la toile par terre, j'ai versé les couleurs dessus, puis j'ai commencé à les étaler avec une carte de visite épaisse comme un outil. Tout cela venait de mes émotions, sans aucun plan. C'était le moment du hasard, celui où je laissais sortir ce que je ressentais.



Fig. 6- Faezeh Hosseinpour, *L'empathie*, 2010, acrylique, 70 x 50 cm

Poser la couleur sans réfléchir, juste pour exprimer une émotion, c'est laisser faire le hasard. En revanche, quand je cherche des visages cachés dans la peinture, c'est la paréidolie et que je décide d'en mettre un grand au centre, c'est une façon de contrôler le hasard.

Ensuite, je n'ai pas tout laissé comme ça. J'ai regardé ce qui apparaissait, j'ai choisi ce que je gardais, j'ai décidé de laisser une présence visible. Sans le savoir à l'époque, je faisais comme Jaqui Beck : d'abord lâcher prise, puis intervenir pour donner forme à ce que j'avais vu.

D'où est venue l'inspiration pour ce tableau ? Tout fait partie d'une expérience personnelle. La souffrance a été le véritable moteur de ma création. La tristesse d'une amie m'a profondément touchée, et en même temps, je ressentais une colère très forte. Ces émotions intenses m'ont donné une envie irrésistible de peindre. Freud dit : « L'artiste, comme le névropathe, s'était retiré loin de la réalité insatisfaisante dans ce monde imaginaire, mais à l'inverse du névropathe il s'entendait à trouver le chemin du retour et à reprendre pied dans la réalité.²⁹ »

En commençant à peindre, j'ai laissé mes émotions guider mes gestes. Cette œuvre, née de la souffrance et de l'impulsivité, reste l'une des plus marquantes de mes créations. Elle a été vendue, mais je me souviens encore très bien de l'impact émotionnel qu'elle a eu. Cette expérience m'a appris que l'art peut transformer la douleur en quelque chose de puissant.

Il est vrai que ce travail est une toile pleine d'empathie, mais j'ai surtout compris une chose importante : la souffrance et les émotions sombres peuvent devenir une vraie force créatrice. Également, en lisant l'ouvrage *Dépression et Subversion* de Grenier, j'ai compris que l'art peut nous aider à nous réinventer, à transformer la peur en force et à nous reconnecter à nous-mêmes.

II. Le Corps en Mouvement : Le Geste Révélateur

²⁹ Sigmund, Freud. *Ma vie et la psychanalyse, suivi de Psychanalyse et médecine*. traduit de l'allemand par Marie Bonaparte. Paris, Gallimard, 1949.

1- L'Action Painting

L'Action Painting, comme le pratiquait Pollock, réunit deux choses souvent séparées : le corps physique et l'univers intérieur. Peindre devient alors un acte total, une façon de se mettre entièrement en jeu. Chaque mouvement du bras, chaque projection de peinture participe à une véritable libération. Pour moi, c'est un art de l'instant, mais aussi de la mémoire : tout ce que le corps a gardé en lui trouve sa place sur la toile.

Quand je regarde un tableau de Jackson Pollock, surtout *Number 1A* de 1948, je suis tout de suite complètement immergé. [ill. 10]



Ill. 10- Jackson Pollock, *Number 1A*, 1948, 172,7 x 264,2 cm

Dans son processus de création, Pollock posait la toile par terre, pas sur un chevalet. Il tournait autour, laissait couler la peinture, la projetait, la lançait avec des gestes pleins d'énergie. Au premier coup d'œil, on voit une surface très dense, presque labyrinthique,

sans centre clair et sans motif qui se répète. Avec des traînées noires et blanches, ainsi que des petites taches jaunes et rouges éparpillées sur toute la toile. C'est justement ce rien de défini, cette indétermination, qui est intéressant. Loin d'être un défaut, ce flou devient une invitation. C'est là que la paréidolie se met en marche : notre esprit cherche naturellement à trouver des formes et du sens dans ce qui semble aléatoire. Pollock ne cherche pas à représenter le monde tel qu'il est. Il crée plutôt les conditions pour que le regard du spectateur devienne lui-même un acte de création.

J'ai eu une expérience très marquante avec la peinture action en 2009, à l'université Azad de Hamadan en Iran. C'était un atelier de peinture collective mais en même temps très personnel. Nous étions 18 personnes. Chacun avait un petit châssis de 70 x 50 cm. Tous les châssis étaient posés par terre, côte à côte, pour former une grande surface commune. Devant chaque toile, il y avait deux pots de peinture acrylique : les deux couleurs préférées de chaque participant.

Le travail commençait par une phase complètement libre : on prenait de la peinture avec des pinceaux, on la jetait, on la faisait couler ou on la projetait sur les toiles. On tournait autour de cette grande surface en peignant de manière totalement libre, sans aucune contrainte. C'était vraiment comme de l'action painting. Une fois cette première étape terminée, chacun choisissait un châssis et continuait à y travailler seul. Le sujet était simple : Qu'est-ce que tu vois au milieu de ces couleurs et de ces taches ? Fais-le sortir.

Moi, au milieu de toutes ces couleurs, je voyais une forêt pleine d'arbres. Ces arbres vivaient dans mon imagination et je les ai fait apparaître sur la toile. C'était la première fois que je faisais l'expérience de la paréidolie, même si à l'époque je ne connaissais pas ce mot et je ne savais pas que c'était un vrai sujet en art. Malheureusement, je n'ai plus aucune photo de cette expérience qui était pourtant très belle pour moi.

La première partie, poser les couleurs librement, au hasard, était collective. Mais la deuxième partie, où chacun devait trouver et faire émerger une image à partir des

couleurs et des textures, était individuelle. Et c'est exactement là que se produisait la paréidolie.

Cette expérience me montre que l'action painting peut être une excellente méthode pour exprimer son imagination et laisser la paréidolie s'exprimer.

Pour moi, l'action painting est d'abord une zone d'indétermination. C'est dans ce flou initial que se dévoilent des silhouettes. Je vois ce qui n'est pas encore visible, je puise dans mon inconscient pour le faire apparaître à la surface. Au milieu des traits et des taches issus du geste libre, un chemin vers la visibilité se dessine. C'est là que la perception s'active réellement et commence à interroger.

2- Le corps comme outil

Parfois, l'esprit ne peut plus continuer. Alors la seule chose qui reste est de stimuler ce que le corps peut faire. C'est précisément dans ce basculement que le corps devient un véritable outil de création. Parfois, chez moi, peindre ne naît pas d'une idée préconçue, mais d'une impulsion physique. Le geste précède la pensée. Le corps s'engage, se tend, frappe, et c'est de ce mouvement brut que l'œuvre émerge.

L'instant sans chaînes [fig. 7, 8, 9, 10, 11] est une série de cinq peintures acryliques monochromes (noir sur blanc) réalisées sur papier. Pour chaque toile, j'ai remplacé le pinceau par un simple lacet de chaussure.

En fouettant et en traînant le lacet sur le papier, j'obtiens des lignes, des taches et des traces floues, imprévisibles et pleines d'incertitude. Toute l'énergie de la série vient du mouvement sincère du corps. Le geste physique se transforme directement en moyen d'expression.

Fig. 7- Faezeh Hosseinpour
L'instant sans chaînes 101, 2025
Acrylique sur papier, 120 x 100 cm

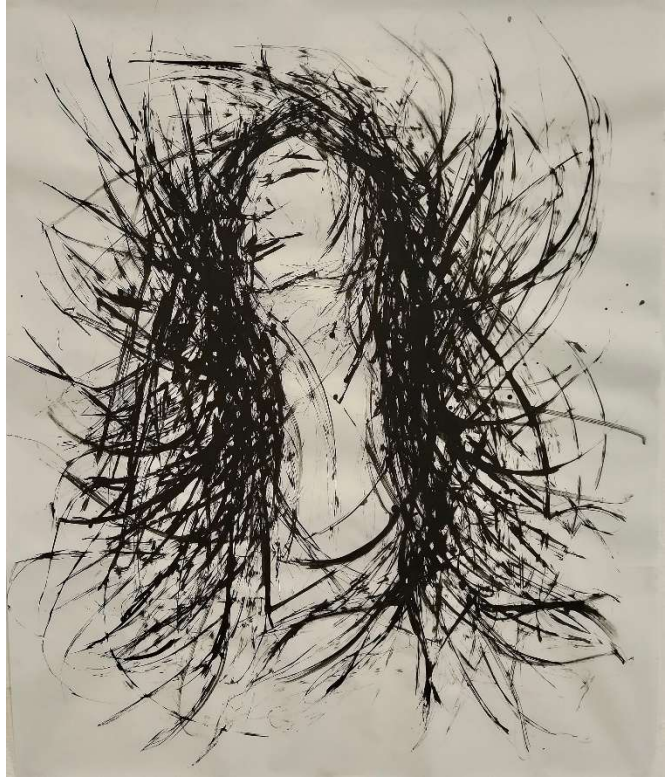


Fig. 8- Faezeh Hosseinpour
L'instant sans chaînes 102, 2025
Acrylique sur papier, 120 x 100 cm



Fig. 9- Faezeh Hosseinpour
L'instant sans chaînes 103, 2025
Acrylique sur papier, 120 x 100 cm



Fig. 10- Faezeh Hosseinpour
L'instant sans chaînes 104, 2025
Acrylique sur papier, 120 x 100 cm



Fig. 11- Faezeh Hosseinpour
L'instant sans chaînes 105, 2025
 Acrylique sur papier, 120 x 100 cm



En choisissant un lacet à la place du pinceau, j'ai volontairement créé une difficulté. Sa souplesse et sa longueur rendent chaque geste plus physique. Chaque coup demande à la fois de la précision et une certaine tension du corps. Le lacet, long et flexible, me met à l'épreuve.

Je laisse ensuite le hasard prendre une grande place. Je garde toutes les traces des coups de lacet : elles capturent l'instant d'une impulsion émotionnelle et les variations du mouvement du corps. Les lignes sont tantôt fines et nerveuses, tantôt larges et chargées de peinture. Ce sont les signes directs du geste.

L'expérience était très différente de mes habitudes. La grande feuille de papier posée à même le sol a fait du corps l'acteur principal. C'est exactement ce que Harold Rosenberg appelait une « arène ³⁰ » : un espace de lutte et d'action où la toile n'est plus un simple support, mais un vrai champ d'expérience physique.

³⁰ Harold, Rosenberg. *The American Action Painters*. ARTnews, Vol. 51, n°8, décembre 1952. p. 22.

Cette série oscille entre contrôle et hasard, entre mouvements précis et mouvements flous. Pour moi, L'instant sans chaîne représente ce moment où la contrainte se transforme en plaisir.

Le choix du monochrome noir sur blanc crée un contraste très fort. Le fond blanc fait ressortir la puissance des lignes et des taches noires. Selon l'angle de vue, les couches d'acrylique révèlent de subtils reliefs qui enrichissent l'œuvre.

Le spectateur est invité à entrer dans cet entrelacs de lignes et à y chercher une image familière. C'est là que la paréidolie intervient : notre cerveau, habitué à donner du sens aux formes, a tendance à reconnaître des visages, des corps ou des objets dans ces traces aléatoires.

J'ai trouvé très intéressant les différentes interprétations que les gens m'ont rapportées après avoir vu la série. Certains voient clairement un visage de femme aux cheveux défaits, tandis que d'autres perçoivent quelque chose de complètement différent. La distance par rapport à l'œuvre change tout : de loin, des formes émergent ; de près, on ne voit plus que la matière et les gestes bruts. C'est ce passage de l'invisible au visible, guidé par la paréidolie, qui rend chaque regard unique.

Chapitre 3

Les Formes de l'Émergence et de la perception

I. Archétypes et Présences Latentes

1- Silhouettes, paréidolie, noir et émergence

Dans l'histoire de l'art et de la peinture contemporaine, de nombreux artistes ont utilisé le noir comme outil de création. Cette couleur porte en elle des symboles et des significations très diverses. Dans mes propres peintures, j'ai largement employé le noir, et j'ai vu naître des silhouettes qui émergent directement de cette obscurité. C'est cette expérience qui m'a conduit à explorer le noir en peinture.

Francisco Goya utilise le noir pour exprimer les conditions extrêmes de mort et de violence pendant la guerre d'Indépendance espagnole (1808-1814). Pour lui, le noir devient la couleur de l'anéantissement, de la perte de repères et de l'absence de toute lumière

rationnelle. Goya, voyant que les grandes idées des Lumières (raison, progrès, humanisme) n'ont pas réussi à empêcher la violence et la barbarie de son époque, utilise la couleur noire dans ses œuvres pour représenter la violence et la mort, et pour critiquer ces idées.

La gravure *Rien. Cela le dira* ou en espagnol *Nada. Ello dirá* de Francisco de Goya [Ill. 1], réalisée entre 1810 et 1815 à l'eau-forte, à l'aquatinte et au burin, avait déjà été brièvement évoquée à la page 15 dans le cadre des fondements perceptifs et neurologiques. Elle est ici réexaminée sous l'angle des silhouettes et du noir dans la peinture de Goya.

Son contexte historique est celui de l'invasion napoléonienne de l'Espagne. Le genre est une allégorie tragique, le sujet représente une silhouette spectrale en bas à droit de l'image, écrivant *Rien* ou *Nada* sur une feuille, entourée d'une couronne ou d'un panier vide, et de plusieurs silhouettes.

Goya utilise un fond presque entièrement noir obtenu par aquatinte, d'où émergent à peine quelques zones blanches comme la main, le papier et la couronne. Les contours sont flous, les formes hésitantes entre squelette, femme, monstre. La lumière est parcimonieuse, elle ne provient d'aucune source précise : elle semble naître directement de l'obscurité, par contraste. Je trouve que cette esthétique du noir absolu provoque chez le spectateur un effet de paréidolie : on cherche à reconnaître un visage dans l'ombre, une signification dans les symboles indécis, est-ce une couronne ou un panier ? Le noir n'est pas une simple couleur, c'est une force qui dévore les formes, mais qui paradoxalement les fait émerger. Comme Juan Carlos Baeza Soto a écrit : « Comme la mort, les ombres transforment les figures humaines en une présence volatile, car la vie se définit aussi par une existence temporelle et diffuse qui se mêle à l'informe de la matière.³¹ » Cette gravure illustre parfaitement le passage de l'invisible au visible : dans

³¹ Juan Carlos, Baeza Soto. *Du sublime obscur dans les Désastres de la Guerre de Goya. La morsure de l'artiste contre le poignard des Lumières*. Diogène, n° 257, 1 / 2017, p. 152. [En ligne] sur la base Cairn. URL : <https://shs.cairn.info/revue-diogene-2017-1-page-135?lang=fr>

le silence du noir, le spectateur doit attentive pour voir autrement, pour percevoir les silhouettes, les regards que la guerre a fait disparaître.

Avant, je n'utilisais presque jamais le noir comme couleur principale dans mes tableaux. Mais les conditions sociales, politiques et même la vie personnelle peuvent complètement changer la direction d'un artiste. Pour moi, les choses ont changé et m'ont peu à peu poussé vers le noir.

Le tableau *Le Sabbat des sorcières* [ill. 11], aussi appelé *Le Grand Bouc*, a été peint par Francisco Goya entre 1820 et 1823. C'est l'une de ses peintures noires les plus célèbres.



III. 11- Francisco Goya, *Le Sabbat des sorcières*, 1820/1823, l'huile sur plâtre, 140 x 438 cm

Pour cette grande œuvre, Goya a presque abandonné les couleurs claires. Il a travaillé avec des tons de noir, de brun et de gris terreux, ce qui crée une atmosphère sombre et cauchemardesque.

La composition est centrée sur la silhouette imposante et noire d'un bouc, qui représente le diable. Il est placé sur la gauche et se détache à peine sur un fond de nuit profonde. Autour de lui, une foule de sorcières aux visages déformés semble sortir de l'obscurité. Leurs corps fantomatiques se fondent dans l'environnement, sans repères clairs.

La lumière est très faible : il me semble qu'elle vient seulement d'un rayon de lune qui éclaire légèrement les vêtements de deux personnages au premier plan. Cela crée un contraste avec les figures sombres de l'arrière-plan.

Goya n'utilise pas le noir simplement comme absence de couleur, mais comme un outil puissant pour exprimer quelque chose de radical. Soto, dans son article consacré à Goya, décrit ces masses sombres comme « un signe mouvant de la lumière et de son siècle »³². Il s'en sert pour montrer les horreurs, les superstitions absurdes et pour critiquer l'obscurantisme de son époque.

Dans ce tableau, là où le sombre domine et où les visages se perdent dans l'ombre, la paréidolie s'active naturellement. Le spectateur doit scruter ces masses sombres pour distinguer les formes et les visages. Il me semble que la présence menaçante du bouc, dont le profil ressemble parfois à celui d'un humain, renforce encore cette impression.

Mon travail, intitulé *La Pupille* [fig. 12], est réalisé en acrylique et en techniques mixtes sur toile. Le fond est entièrement noir. Au centre, une grande pupille est remplie de silhouettes et de visages gris terreux. Une moitié de la pupille a une teinte violette, l'autre moitié une légère teinte orangée, mais l'ensemble reste très sombre. La matière tourne autour d'un noyau noir qui agit comme un centre d'effondrement.

³² Juan Carlos, Baeza Soto. . *op. cit.*, p. 141.



Fig. 12- Faezeh, Hosseinpour, *La Pupille*, 2025, acrylique et technique mixte sur toile, 70 x 50 cm

Pour moi, le noir n'est pas seulement une couleur. C'est une force active qui enferme et qui fait naître les formes en même temps. Les couches grisâtres créent la partie claire de la pupille comme un tourbillon. Les silhouettes et les visages apparaissent, puis disparaissent sur les bords. Cette hésitation entre présence et disparition active la paréidolie. Le regard cherche dans l'ombre quelque chose qui ne se révèle jamais complètement. La lumière semble sortir du noir et éclaire des zones autour du noyau noir.

Ce travail est inspirée par la violence, la mort et la souffrance liées à la crise sociale et politique de mon pays, surtout pendant le mouvement Femme, Vie, Liberté. Toutes ces émotions se concentrent dans une pupille, comme si la vision elle-même était contaminée. J'ai voulu créer un espace que l'artiste et le spectateur partagent. La pupille devient comme un miroir d'une empathie collective.

Ainsi, *La Pupille* rejoint les Peintures noires de Goya. Chez Goya, le noir n'est pas un vide, mais un lieu d'où émergent des silhouettes fantomatiques. C'est la même chose chez moi avec mes visages gris qui tourbillonnent autour du noyau noir. Dans les deux cas, la paréidolie est très active. Goya dénonçait les horreurs de la guerre et la trahison des Lumières. Moi, j'exprime l'angoisse d'une crise sociale et politique actuelle. Je trouve que dans mon travail et celui du Goya, montrent que le visible naît de l'invisible, que la violence se lit dans l'ombre, et que la pupille, organe de la perception, peut devenir le lieu même de la souffrance collective.

Mon travail transforme le noir en langage : non pas l'absence, mais la présence oppressante de ce qu'on ne veut pas voir.

Le noir est l'un des tout premiers couleurs utilisées dans l'art. Par exemple, dans la grotte de Lascaux, des peintures d'animaux ont été réalisées par des artistes du paléolithique il y a entre 19 000 et 15 000 ans.

En persan, ma langue maternelle, il existe deux mots pour dire noir : *siah* et *méshki*. Pour décrire le noir des yeux, on utilise plus souvent le mot *méshki*. En réalité, *méshki* est simplement une autre façon de nommer le noir en persan. Dans le persan ancien, on

appelait le noir très intense *méshki par kalaghi*, c'est à dire, noir comme une plume corbeau.

Dans la Grèce antique le noir était utilisé pour représenter les enfers.. C'est pourquoi il porte une sensation d'inconnu et de mystère, et on l'associe souvent à l'obscurité et à la mort.

Après avoir visité l'exposition *Soulages, une autre lumière* au musée du Luxembourg, qui rassemblait plus de 130 œuvres de Pierre Soulages, j'ai réalisé à quel point le noir avait beaucoup à dire. Le noir n'est pas qu'un noir. Les titres donnés au noir, comme , couleur sans couleur, ou outrenoir de Soulages, montrent toute la puissance de cette couleur. Ici, on ne parle plus du noir seulement sous l'angle de l'obscurité et de la mort, mais aussi du point de vue de la lumière.

Pour Pierre Soulages, le noir n'est plus une couleur, mais un espace où la lumière peut apparaître. C'est pour cela qu'il a parlé *d'outrenoir* [ill. 12]. Il insistait sur l'expérience directe de l'œuvre : des tableaux qui changent selon la lumière et l'angle de vue. Pour lui, la peinture devenait une présence vivante, et non la représentation de quelque chose. Dans ses œuvres, le contraste entre obscurité et lumière, profondeur et transparence, se ressent très fortement.



III. 12- Pierre Soulages, *l'outrenoir*, Peinture, 159 x 202 cm, 20 août 2015

Comme l'a revendiqué Alain Badiou, Soulages insistait sur l'existence d'un triangle visuel composé de trois éléments : la chose, c'est-à-dire l'œuvre d'art, ni image ni langage, cette chose qui ne fait que s'affirmer elle-même, le peintre et le spectateur. Badiou écrit à ce sujet : « La chose est une médiation entre la recherche en partie aveugle de l'artiste et la recherche en partie éclairée des spectateurs. Je crois que ce rapport entre cécité et éclaircie, qui suppose trois termes (deux sujets et une chose), explique qu'à la fin la meilleure, chose, possible soit que l'artiste montre au spectateur l'infinie luminosité, la luminosité neuve, latente dans le noir. En ce sens, l'outre-noir de Soulages est bien la pure affirmation picturale de ce dont la peinture est capable.³³ »

Ce que j'ai compris, c'est que le noir n'est pas seulement ce que l'on voit. Le noir que l'artiste pose sur la toile, la toile elle-même et le regard du spectateur : ces trois éléments forment ensemble l'œuvre. C'est particulièrement intéressant quand je regarde mon travail *Ombre Grise* à la page 37 [Fig. 7], surtout dans les parties en relief qui évoquent un tronc d'arbre en forme de croix. Il n'y a pas de lumière apparente, pourtant, selon l'angle de vue, on découvre tout un monde de noirs différents qui créent un espace perceptif fascinant. Naturellement, dans le noir on ne devrait rien voir, mais dans ce noir surgissent des lignes, des formes, des absences de forme et même des visages. Le regard et l'interprétation du spectateur jouent donc un rôle essentiel dans la lecture de l'œuvre.

II. Métaphores de la pensée

1- Culture antérieure de chaque individu

Les artistes ont toujours puisé dans les couches du passé pour nourrir leurs œuvres. La culture d'autrefois n'est plus un ensemble d'images figées : elle devient une langue vivante qui se réactive, se transforme, se déforme ou se confronte à la modernité.

³³ BADIOU, Alain. *Le noir : éclats d'une non-couleur*. Paris, Autrement, 2023. pp. 52-53.

En peinture, cette rencontre avec les œuvres anciennes remet en question notre rapport au temps, à la mémoire et à la transmission. Elle nous montre qu'une œuvre d'aujourd'hui peut dialoguer avec des signes nés il y a des milliers d'années.

Au début des années 1900, l'expansion coloniale a apporté à Paris un grand nombre d'objets africains et ibériques. Ces trésors ont nourri les mouvements d'avant-garde qui cherchaient à se renouveler. Pablo Picasso, lui aussi, s'est inspiré des cultures africaines anciennes pour créer son propre langage visuel. Avec sa curiosité et son talent pour briser les règles, il a intégré ces cultures non occidentales dans son travail. Ce geste est devenu un acte créatif et révolutionnaire qui a profondément marqué l'art moderne.

Picasso déclara, lors d'une conversation avec André Malraux, avoir raconté son histoire lorsqu'il était allé au musée d'ethnographie. Comme le cite Patricia Leighton dans son article sur Picasso, le primitivisme et l'anticolonialisme :

«Les masques n'étaient pas comme n'importe quelles autres pièces de sculpture. Pas du tout. C'étaient des choses magiques... Ils étaient contre tout, contre les esprits inconnus et menaçants. [...] Je comprenais pourquoi j'étais peintre. Tout seul dans cet affreux musée, avec les masques, les poupées faites par les Peaux-Rouges, les mannequins poussiéreux. Les Demoiselles d'Avignon ont dû me venir à l'esprit ce jour-là, mais pas du tout à cause des formes ; parce que c'était ma première peinture-exorcisme; oui, absolument !»³⁴

Picasso découvre l'art primitif africain [ill. 13] issu d'une culture antérieure qui appelait l'art négre, C'est une nouvelle façon de construire le corps humain. Les sculptures africaines anciennes inspirent profondément son art : les corps aiguës et les visages anguleux *les Demoiselles d'Avignon* [ill. 14], ont révolutionné l'art du XX^e siècle.

³⁴ Patricia, Leighton. *The White Peril and L'Art n gre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism*. The art bulletin, College Art Association, Vol. 72, n° 4, 1990. p.625. Disponible sur : <https://www.collegeart.org/pdf/artbulletin/Art%20Bulletin%20Vol%2072%20No%204%20Leighton.pdf>

III. 13- Anonyme (Afrique, Gabon)

Masque Fang, Sculpture

Bois exotique peint, 42 x 28,5 x 14,7 cm



III. 14- Pablo Picasso

les Femmes d'Alger (O. J.), 1907

Huile sur toile, 243,9 x 233,7 cm



Dans la continuité de cette recherche sur la culture antérieure, nous allons maintenant parler de la fête de Norouz³⁵ et de ses symboles en Iran , car l'un des éléments de cette fête est devenu une source d'inspiration importante pour l'une de mes œuvres.

Cette fête est célébrée dans de nombreux pays. Norouz est une fête qui remonte à plus de 3000 ans, à l'époque de Zoroastre. Elle annonce l'arrivée du printemps et est célébrée le premier jour du printemps, généralement le 20 ou le 21 mars. Il a traversé le temps, les guerres et les invasions sans jamais s'effacer de la mémoire des peuples.

L'un des rituels les plus importants de cette fête ancienne, particulièrement populaire en Iran, est la table du *Haft-Sin* [27], c'est-à-dire les Sept S. On y dispose de sept objets dont le nom commence par la lettre S, prononcée Sin en persan. « Ces objets symbolisent divers attributs de la vie, tels que : Sabzeh (grains germés) : Renaissance et renouveau. Samanu (pudding sucré) : Richesse et fertilité. Senjed (fruits secs) : Amour. Seer (ail) : Médecine et santé. Seeb (pomme) : Beauté et bonne santé. Somāq (baies de sumac) : Triomphe du bien sur le mal. Serkeh (vinaigre) : Âge et sagesse. ³⁶»



III. 15- Azita Mehran. Aïd-e Norouz, Haft-Sin, Fêtes persanes, Nouvel An persan

³⁵ Novruz - qui s'écrit aussi Nowruz, Navruz, Nooruz, Nevruz ou Nauryz - signifie « nouveau jour » en persan. Son orthographe et sa prononciation varient suivant les pays.

³⁶ Site des Nations Unies, *Journée internationale du Novruz 21 mars*. Disponible sur : <https://www.un.org/fr/observances/international-nowruz-day>

Chaque année, selon la tradition de Norouz, je plante des graines de lentilles deux semaines avant l'arrivée du printemps, pour que le sabzeh soit prêt à temps pour la table du *Haft-Sin*.

Je fais d'abord tremper les graines dans l'eau, puis j'attends qu'elles germent. Une fois les petites pousses apparues, je les transfère dans un plat, je les recouvre d'un film plastique et je les place au soleil pour qu'elles continuent à grandir.

C'est pendant ces jours-là que j'ai commencé à photographier les différentes étapes de leur croissance. L'une des photos [fig. 13] m'a particulièrement frappée : je l'avais prise de dessous le plastique, et dans cette image, le film transparent ressemblait à un ciel. Au milieu des jeunes pousses vertes et des gouttelettes d'eau qui s'étaient accumulées sur le plastique, je voyais de nombreux petits visages.



Fig. 13- Faezeh Hosseinpour, photographie, 2025

Cette image toute simple est devenue la principale source d'inspiration de mon tableau intitulé *Entre racines et spectres* [fig. 14], réalisé en acrylique sur toile.



Fig. 14- Faezeh Hosseinpour, *Entre racines et spectres*, 2026, acrylique sur toile, 50 x 70 cm

J'ai d'abord retranscrit sur la toile l'ensemble des couleurs ainsi que la composition générale de la photographie. Par la suite, j'ai laissé le pinceau et le hasard, se déployer librement, avant de me mettre à rechercher puis à faire émerger des visages au sein des couleurs et des taches.

Comme la plupart de mes œuvres, le fond est noir. Ensemble des couleurs évoluent dans des tons froids et sourds : noirs, bruns, ocres, gris, avec seulement quelques touches de vert.

La composition du tableau se divise en trois parties distinctes: La première est l'arrière-plan, qui semble évoquer un ciel. Cet aspect a fait écho du film plastique tendu sur les jeunes pousses. On y voit des visages qui émergent de la texture même de la peinture. Les visages ne sont ni tout à fait nets, ni complètement flous. Cette ambiguïté provoque un effet de paréidolie et invite le regard du spectateur à explorer et à chercher.

La deuxième partie est la masse centrale des racines, qui constitue le point d'équilibre et le cœur énergétique de la composition.

La troisième partie est constituée par le noir profond qui occupe le bas du tableau. Il crée un fort contraste avec les jeunes pousses situées plus haut.

La lumière dans cette œuvre vient du haut et à droite. À l'arrière-plan, elle forme une sorte de halo brumeux qui rend les visages à demi visibles. En bas, l'image est presque privée de lumière. Ce choix renforce la sensation de profondeur.

« Norouz peut ainsi être considéré comme une invitation à renouer avec la nature renaissante.³⁷ » Cette photographie, issue des traditions de Norouz, s'inscrit précisément dans cet élan. Ces visages qui surgissent du ciel, de la terre et des racines m'appelaient vers cette renaissance. À un moment où l'Iran traversait une succession d'événements difficiles, chargé d'angoisses, faire naître ces visages du cœur même des jeunes pousses devenait pour moi une manière de réaffirmer la possibilité du renouveau.

Comme c'est beau de peindre et de parler d'une culture qui est profondément enracinée en nous ! J'ai compris que chaque artiste peut ouvrir une nouvelle fenêtre sur le monde de l'art en montrant et en faisant connaître sa culture d'origine.

³⁷ REZAÏ, Mahnâz. *Norouz, ou la renaissance*. Tehran, n° 53, Avril 2010. Disponible sur : <http://www.teheran.ir/spip.php?article1154#gsc.tab=0>

La rencontre entre la culture iranienne, la technique de peinture européenne et le regard paréidolien est particulièrement intéressante et inspirante.

Parmi les artistes présentés, Ara Dotalian, un artiste irako-australien, a particulièrement retenu mon attention. Dans ses œuvres, il explore sa culture d'origine, une culture qui entretient des liens très étroits avec l'Iran. Sculpteur et céramiste, il s'inspire des civilisations de la Mésopotamie³⁸. Avec une approche à la fois artistique et de recherche sur les matériaux, il crée des écosystèmes hybrides. Il travaille principalement la céramique, et toutes ses pièces sont entièrement construites à la main.

Monstrous est une œuvre d' Ara Dolatian, réalisée en Faïence, émail et oxyde, [ill. 16] Inspirée des divinités féminines, des reines et des traditions poétiques mésopotamiennes.

Cette œuvre explore des formes hybrides, à mi-chemin entre l'humain, l'animal et le monstre. Ces figures ne rentrent dans aucune catégorie fixe et représentent des façons d'être qui vont bien au-delà des idées habituelles sur le corps. Cette œuvre explore des formes hybrides, à mi-chemin entre l'humain, l'animal et le monstre. Ces figures ne rentrent dans aucune catégorie fixe et représentent des façons d'être qui vont bien au-delà des idées habituelles sur le corps. Dolatian met en avant ce corps monstrueuse, l'artiste en fait des espaces de réflexion qui permettent d'interroger le genre, la souveraineté, le pouvoir et les politiques d'exclusion, à la fois dans la Mésopotamie antique et dans notre vie d'aujourd'hui.

³⁸ a Mésopotamie se trouve entre les fleuves Tigre et Euphrate, surtout dans l'Irak d'aujourd'hui. On la considère comme l'un des berceaux de la civilisation. C'est là que sont nées l'écriture cunéiforme, les premières villes et les premiers codes de lois. Cette région a beaucoup influencé les cultures voisines, notamment l'Iran, même si elle n'a jamais fait partie de l'Iran actuel.



III. 16- Ara Dolatian, *Monstrous*, 2023, Faïence, émail et oxyde, 87 x 20 x 22 cm

Pour Ara Dolatian, le processus de création est précis, mais il laisse malgré tout beaucoup de place à l'expérimentation et au hasard. L'artiste explique : « Je pense que l'expérimentation et l'échec mènent parfois à des inspirations inattendues, surtout en ce qui concerne les formes et l'esthétique.³⁹ »

Je trouve que Dotalian, dans son atelier, travaille comme un archéologue, il expérimente avec les matériaux bruts, fait des essais et des erreurs, jusqu'à ce que des formes naissent naturellement. Ces formes ne sont pas dessinées à l'avance, mais surgissent du hasard et du vieillissement, un peu comme une œuvre ancienne qui ressort de la terre

³⁹ Craft. Ara Dolatian : Craft Conversations. Entretien réalisé par Eloise Sim. Le 16 septembre 2021. Disponible sur: <https://craft.org.au/makers/read-watch/article-index/ara-dolation/>

après des milliers d'années. Donc, on pourrait dire que les œuvres de Dolatian mettent en œuvre une sorte d'archéologie paréidolique.

Passons maintenant à une autre culture ancienne d'Iran qui a inspiré l'une de mes œuvres. Dans la culture iranienne ancienne, certains arbres et plantes étaient considérés comme sacrés et dotés de pouvoirs particuliers. Il n'existe presque aucun village en Iran sans son arbre sacré.

Dans les croyances populaires, ces plantes ont des caractéristiques assez similaires; On dit que si on coupe une branche d'un arbre sacré ou qu'on lui fait du mal, ce n'est pas de bon augure. Ils provoquent des destructions ou des dommages importants et la personne qui a fait cela risque d'avoir des problèmes ou des malheurs.

L'Haoma ou Hum est une plante mentionnée très souvent dans l'histoire iranienne depuis des milliers d'années. C'est une plante très ancienne, mais peu connue du grand public. Moi-même, je ne la connaissais pas jusqu'à ce que je tombe sur un article sur internet qui a éveillé ma curiosité. Cette plante est considérée comme sacrée et possède des vertus énergisantes.

Dans son ouvrage *Mythologie des dieux iraniens*, Shervin Vakili explique l'origine du mot Haoma comme suit : « Hum ou Haoma en pahlavi⁴⁰ et en dari persan⁴¹ est une forme modifiée de Haumeh en avestique⁴² et de Soma en sanskrit. Ce mot dérive du bene-fand et du Ho/Su européen, ainsi que de la racine indo-iranienne Sauma (sauma), signifiant presser ou écraser. Sa racine originelle était probablement sewh- en proto-indo-européen. C'est de cette racine que dérive le mot anglais son et ses équivalents dans

⁴⁰ C'est l'une des langues iraniennes moyennes parlées à l'époque Sassanide.

⁴¹ Le persan dari, ou persan oriental, est la variété courante du persan en Afghanistan.

⁴² L'avestique, est une langue iranienne ancienne, attestée sous sa forme liturgique dans le livre sacré des zoroastriens, l'Avesta. Disponible sur : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Avestique>

d'autres langues européennes. La forme originelle de ce mot était suhnu, signifiant expulsé et nouveau-né.⁴³ »

La culture dans laquelle j'ai grandi fait profondément partie de moi. Mon travail intitulé *Haoma* [fig. 15], réalisé à l'acrylique et présenté sous forme de diptyque, explore les origines culturelles. Dans l'Iran antique, les arbres et les plantes occupent une place très importante.



Fig. 15- Faezeh, Hosseinpour, *Haoma*, 2026, acrylique sur toile, 30 x 60 cm

Mon travail trouve ses racines dans une très ancienne tradition qui est encore vivante aujourd'hui chez les zoroastriens. Le Haoma était en réalité l'une des divinités végétales de l'Iran ancien. Lors des cérémonies rituelles, on écrasait la plante et on en extrayait le jus en la pressant pour obtenir une boisson sacrée. Ce jus avait une fonction rituelle et était considéré comme une source d'immortalité pour l'âme.

⁴³ Shervin, Vakili. *Mythologie des dieux iraniens*. Téhéran, Shour Afarin, 2016. p. 134. Disponible sur : <https://www.soshians.net/fa/wp-content/uploads/2024/09/Sherwin-Vakili-Mythology-of-Persian-Dieties.pdf>

De nos jours, une plante appelée *Éphédra* pousse au pied des montagnes autour de Téhéran. Elle est considérée comme l'équivalent de cette plante mythique. Selon Vakili, « son nom reste encore Haoma dans l'ouest de l'Afghanistan »⁴⁴, et son apparence ressemble beaucoup à celle du Haoma ancien.

Le fond du tableau est un vert sombre obtenu par le mélange de noir et d'ocre. Le noir évoque l'obscurité, la guerre, le danger et l'inconnu, tandis que l'ocre renvoie à la terre nourricière et à l'énergie originelle. Du cœur de cette obscurité surgissent des formes verticales et vivantes, semblables à des tiges couvertes de visages. En traçant ces lignes verticales, j'ai cherché à leur donner une apparence proche de la plante Haoma réelle.

La lumière ne vient d'aucune source précise ; elle jaillit plutôt de l'intérieur des formes elles-mêmes, comme une force vivante. Mon intention était que cette lumière intérieure rende la plante semblable à un être mythique et puissant. Cela rappelle le rôle protecteur que les récits anciens attribuent à cette divinité végétale. Vakili, dans son ouvrage, insiste sur cet aspect mentionné dans l'Avesta : [SEP] « Posséder une branche de Haoma pendant la guerre rendait le corps invulnérable aux blessures des ennemis, et Haoma, tel un sceau, protège les terres iraniennes contre la haine et la colère des adversaires. Il ôte la force des jambes, la puissance des bras, la vue des yeux et l'acuité des oreilles à ceux qui attaquent les foyers, les villages, les villes et le pays iranien.⁴⁵ »

En m'inspirant de cette plante sacrée, j'ai cherché à traduire visuellement l'énergie de la résistance, une manière de faire face à la guerre et à la mort. Les couleurs vertes et jaunes qui éclairent la surface sombre agissent comme des signes de croissance et de persévérance. Elles incarnent la possibilité d'un renouveau au cœur même de la menace. Ainsi, cette œuvre devient un espace où la culture ancienne, la mythologie et l'expérience contemporaine se rencontrent.

J'ai choisi de réaliser ce tableau en diptyque parce que cette plante n'est pas très haute et pousse généralement entre cinquante centimètres et un mètre cinquante. L'utilisation

⁴⁴ Shervin, Vakili. *op. cit.*, p. 137.

⁴⁵ Shervin, Vakili. *op. cit.*, p. 149.

de deux cadres renforce le caractère court et buissonnant de la plante, tout en accentuant son élanement et sa présence.

Malgré tout, j'ai fait émerger des visages et des silhouettes à partir des taches que je découvrais sur la toile, grâce à la paréidolie et à ma perception. Ces figures apparaissent au milieu des formes informes, comme si elles attendaient simplement d'être révélées.

III. Le tableau comme espace d'interaction

1- La perception créatrice du spectateur

Quand je peins, je ne considère jamais une œuvre comme une image fermée et définitive. Au contraire, je la vois comme un espace d'interaction, un endroit où le regard du spectateur entre en jeu.

Mes toiles, souvent composées sur un fond sombre avec des silhouettes, ne montrent pas tout. Elles cachent, elles suggèrent. C'est précisément cet élément invisible qui invite le spectateur à participer activement. La paréidolie devient alors un outil : dans les zones où rien n'est complètement défini, le spectateur se met à chercher des visages, des formes et des expressions. Ainsi, percevoir n'est plus un simple acte de réception, mais peut devenir un véritable acte de création.

Pour moi, c'est très clair : dans les œuvres de Pollock que nous avons étudiées dans le deuxième chapitre, je peux percevoir le passage de l'invisible au visible.

Ce qui est invisible, c'est le geste même de l'artiste, qui est maintenant enregistré sur la toile. Ce qui devient visible, c'est le pouvoir créatif du spectateur. Ses tableaux, créés par cette technique d'action painting, laissent l'espace de la toile ouvert à l'interprétation du spectateur.

Comme le dit Dominique Berthe dans le catalogue de l'exposition d'Alain Joséphine :
« Une œuvre qui dit, ne donne pas à imaginer, à rêver.⁴⁶ »

Mon travail, intitulé *Ave le rouge* [fig. 16], a été réalisé à l'acrylique sur toile. Sa création s'est faite de manière complètement spontanée.



Fig. 16- Faezeh Hosseinpour, *Ave. le Rouge*, 2025, acrylique sur toile, 32 x 54 cm

⁴⁶ Dominique Berthet, catalogue d'exposition, Habitation Clément, 2025. p. 4. Disponible sur : https://www.fondation-clement.org/wp-content/uploads/2025/04/CAT-JOSEPHINE_WEB.pdf

J'ai posé la toile par terre et j'ai d'abord appliqué une couche de gris, mélangée à un peu de vert et de bleu. La toile n'était plus blanche, elle était devenue grise. À ce moment-là, j'écoutais une chanson triste de Shadmehr Aghili⁴⁷ qui parle d'un oiseau dont on a coupé les plumes, qui ne peut plus voler et qui se sent prisonnier.

À cette période, j'étais très touché par le mouvement Femme, Vie, Liberté. Cette chanson a encore amplifié mes émotions. Sans réfléchir, je suis allée chercher les couleurs rouge, jaune et noir, et j'ai commencé à les poser sur la toile. Je voulais simplement libérer la tension intérieure que j'avais accumulée. J'ai laissé le hasard et l'accident guider le processus. J'ai mis la toile de côté pendant environ deux heures, puis je suis revenu pour faire émerger, à partir des taches et des coups de pinceau, ce que je ressentais vraiment.

Ce qui m'a beaucoup intéressé, ce sont les interprétations des personnes qui ont regardé l'œuvre. Elles y voyaient un squelette, un poisson blessé, parfois un monstre, une épée ensanglantée, ou d'autres choses encore. Chacun cherchait un sens dans les couleurs et suivait son propre chemin mental. Cette question Qu'est-ce que je vois ? et où cette image m'emmène-t-elle ? fait partie intégrante de l'expérience de l'œuvre.

Pour moi, ce qui compte le plus dans cette peinture, c'est la perception créative du spectateur : ce moment où le regard dépasse la surface des couleurs et voit quelque chose que je n'ai jamais peint consciemment. L'œuvre est construite sur cette liberté de perception. Les formes ne sont ni fixes ni achevées ; elles flottent entre l'apparition et la disparition. Chaque spectateur entre dans cet espace avec son expérience personnelle et, à partir des mêmes taches et coups de pinceau, construit un monde nouveau.

Je considère ce type de regard comme une seconde création, une continuation du geste que j'ai commencé avec la peinture. Si j'ai libéré mes émotions par des gestes impulsifs, le spectateur, lui, libère ses propres émotions et souvenirs dans l'image. C'est pour cela que chacun voit des choses différentes. L'œuvre n'est pas une histoire fermée, mais un

⁴⁷ Shadmehr Aghili, né en 1973 à Téhéran, est un chanteur, compositeur, musicien et arrangeur iranien reconnu dans le genre pop. Il a commencé sa carrière professionnelle au milieu des années 1990 et, grâce à des albums à grand succès comme Dehati, il est devenu l'une des figures les plus influentes de la musique pop iranienne. Wikipédia, Shadmehr Aghili. le 19 avril 2026. Disponible sur : https://sco.wikipedia.org/wiki/Shadmehr_Aghili.

espace ouvert où de multiples récits peuvent naître, un espace qui active la compréhension créative du spectateur.

J'ai choisi le titre *Ave. le rouge* pour créer un lien direct entre le spectateur et l'œuvre. *Ave* signifie salut ou hommage : c'est une adresse, une invitation. Le rouge représente le rouge de la colère, du sang, de la résistance et de la vie. Ce titre interpelle le spectateur : Salut au rouge, un hommage à une force brute et immédiate qui traverse l'œuvre.

Dans ce tableau, le rouge n'est pas simplement une couleur. C'est un élément vivant qui met le regard en mouvement, qui pousse à chercher et à questionner. Le titre prépare le spectateur à rencontrer cette énergie, sans lui imposer un sens unique. Comme l'œuvre elle-même, le titre est ouvert et à plusieurs niveaux : il permet à chacun de trouver son propre rouge, celui de la colère, de la blessure, de la vie, ou même de la libération.

En fin de compte, *Ave. le rouge* est une conversation entre moi, la couleur et le spectateur, une conversation qui recommence à chaque nouveau regard.

Quand je regarde la série *Birkenau* [ill. 17], réalisée en 2014 de Gerhard Richter, je retrouve cette même ouverture vers l'invisible. Richter part de quatre photographies prises secrètement par un prisonnier du Sonderkommando à Auschwitz Birkenau en août 1944, des images d'une horreur extrême, presque insoutenables. Mais au lieu de les peindre de façon figurative, il les recouvre, les gratte, les efface progressivement jusqu'à ce qu'il ne reste plus que des masses noires, grises et vertes, traversées de rares éclats de lumière. Ce passage délibéré du document visible à l'abstraction presque illisible transforme la toile en un espace où le spectateur ne peut plus reconnaître immédiatement la scène. Il doit alors accepter de ne pas tout voir, et laisser son regard errer dans ces couches superposées. Pour moi, c'est exactement le mécanisme de la paréidolie, le regard cherche un visage, un corps, un arbre, une silhouette, alors que Richter a volontairement caché ces repères.



III. 17- Gerhard Richter, *Birkenau*, 2014, Huile sur toile, 260 x 200 cm

Ce processus, que Erik Verhagen appelle selon Richter *La Vermalung*⁴⁸, n'est pas pour Richter une simple destruction. Il s'agit plutôt d'une oscillation entre le trop visible et l'invisible, entre la puissance des photos originales et leur effacement.

Comme l'écrit Verhagen : « Richter a effectivement souvent procédé par ellipses en ayant recours à des motifs iconographiques sibyllins. ⁴⁹» Ces motifs obscurs, à peine suggérés, ne se livrent pas d'un seul coup ; ils obligent le spectateur à errer dans les couches de peinture, à chercher des visages, des corps ou des ombres là où Richter a volontairement brouillé les repères. Ce devenir abstrait n'est pas une fuite, mais une manière de rendre l'horreur présente sans la figurer, de la laisser affleurer par à-coups dans le noir et les griffures. Le spectateur est alors placé dans une situation active : il doit reconstruire mentalement ce qui a été caché.

Cette expérience rejoint directement ce que je cherche avec *Ave. le rouge* et mes autres toiles. Chez Richter comme chez moi, la peinture ne livre pas un sens unique et fermé. Elle offre des strates où l'imagination du spectateur peut projeter ses propres terreurs, ses propres souvenirs, ses propres formes. L'important, ce n'est pas ce que l'artiste a voulu cacher, mais ce que le spectateur décide de voir. Dans *Birkenau*, certains verront des branches d'arbres, d'autres des flammes, d'autres encore des ombres humaines et chacun aura raison, car l'œuvre devient un miroir de sa propre perception. Ainsi, le tableau n'est pas une image fixe, mais un espace d'interaction où le passage de l'invisible au visible se joue à chaque nouveau regard. C'est en cela que la perception créatrice du spectateur complète véritablement le geste du peintre.

⁴⁸ Erik Verhagen distingue trois méthodes picturales chez Gerhard Richter qu'il aime se référer : *La Abmalung* désigne la copie picturale de photographies, ses œuvres photo-réalistes des années 1960. *La Übermalung* ou surpeinture, consiste à recouvrir brutalement une image figurative par des couches abstraites. *La Vermalung* est un processus plus graduel et organique, où l'image initiale se transforme pas à pas vers l'abstraction - c'est celle utilisée pour la série Birkenau : Erik Verhagen, *Gerhard Richter : Birkenau. Quand Auschwitz compense Dresde*, Les Cahiers du Musée national d'art moderne, n° 153, automne 2020, p. 8.

⁴⁹ Ibid., p. 30.

Conclusion

Tout au long de ce mémoire, j'ai cherché à comprendre comment la paréidolie peut devenir un véritable outil créatif en peinture. En m'appuyant sur les neurosciences, l'histoire de l'art et mes propres expériences, j'ai montré que ce mécanisme perceptif, loin d'être une simple illusion, facilite le passage de l'invisible au visible.

J'ai d'abord étudié les bases neurologiques du phénomène. Selon la théorie de Jeff Hawkins, le cerveau agit comme un système de prédiction : il ne se contente pas d'enregistrer ce qu'il voit, mais complète et anticipe les formes à partir d'informations partielles. Cela explique pourquoi, même face à une image floue ou incomplète, nous reconnaissons immédiatement des visages ou des silhouettes. Le cerveau comble les formes manquantes à partir de données incomplètes. J'ai illustré ce mécanisme en analysant *Nada*, œuvres de Goya, où une forme à peine esquissée dans l'obscurité suffit pour que le spectateur perçoive immédiatement la présence d'un être humain. C'est là l'essence de la paréidolie visuelle : le cerveau donne du sens là où il n'y a que des taches et des ombres. Cela prouve que la perception est un acte actif et que l'invisible peut surgir de l'indistinct.

L'artiste peut volontairement créer des conditions d'indétermination pour stimuler cette apparition. Des peintres comme Léonard de Vinci et Alexander Cozens observaient les taches sur les murs ou les éclaboussures d'encre pour y voir des paysages, des batailles ou des visages, et s'en servaient pour éveiller leur imagination.

Dans mon travail *Éruption solaire*, j'ai appliqué des couleurs chaudes sur un fond noir sans plan précis, puis j'ai laissé les visages émerger au fil du regard. Le test de Rorschach constitue pour moi un modèle parfait : des taches symétriques sans signification se transforment en écrans sur lesquels chaque personne projette ses propres images. Ma peinture *Ombre grise* fonctionne de la même manière : les jeux d'ombre et de lumière entre les arbres activent inconsciemment le cerveau, qui fait surgir des formes liées à nos peurs et à nos souvenirs. Ce qui était déjà enfoui dans notre esprit se réveille et se reconstruit à partir des informations reçues.

J'ai également analysé le rôle du hasard, du geste et du contrôle. La peinture action, où le corps bouge sans plan préétabli, crée des conditions d'indétermination qui deviennent un terrain fertile pour l'exploration et la révélation du visible à partir de l'invisible.

Dans mon travail *L'Empathie*, j'ai remplacé le pinceau par une carte de visite et laissé les mouvements du corps produire des traces aléatoires. Ensuite, je suis intervenue : j'ai observé ce que le hasard avait créé, cherché les formes cachées à l'intérieur et décidé de les mettre en évidence. Cet équilibre entre lâcher-prise et décision est essentiel. Le hasard n'est pas vécu passivement ; il est guidé par le regard. C'est ainsi que l'invisible, comme les sensations brutes et l'énergie du corps, devient visible sous forme de lignes, de signes, puis de silhouettes et de formes familières.

J'ai aussi insisté sur la dimension culturelle propre à chaque individu. Certaines de mes œuvres sont intimement liées à ma culture antérieure, à la guerre et à des traditions comme le Norouz et le Haft-Sin. Dans *Entre racines et spectres*, j'ai photographié de jeunes pousses sous un film plastique et y ai vu des visages. Ces visages ne sont ni nets ni flous ; cette ambiguïté crée un effet paréidolien puissant. Ce regard paréidolien puise à la fois dans ma culture iranienne, mon amour pour le renouveau du printemps et l'angoisse liée à la situation politique de mon pays. Ainsi, la paréidolie devient aussi le miroir de l'inconscient collectif et individuel. Chaque artiste y reflète sa propre culture et ses mythes, comme Ara Dolatian qui voyage en Mésopotamie, ou moi avec la plante sacrée *Haoma*. Cette dimension culturelle active la mémoire du spectateur, qui peut ou non reconnaître ces références, mais est toujours invité à puiser dans ses propres expériences.

J'ai souligné le rôle important du spectateur. Une œuvre paréidolienne n'est complète que lorsqu'elle est regardée. Dans mon travail *Ave. Le rouge*, peinte sous l'influence du mouvement *Femme, Vie, Liberté*, chaque spectateur voit quelque chose de différent : un squelette, un poisson blessé, un monstre... Chacun y projette sa propre histoire. Cette indétermination n'est pas un vide, mais une invitation à une création partagée. L'œuvre ne montre rien de définitif, mais rend visible une présence invisible qui reste unique pour chacun.

La paréidolie se transforme ainsi en miroir de l'inconscient. Elle permet le passage de l'invisible c'est-à-dire les émotions, les angoisses et les simples taches vers le visible qui sont les silhouettes ou les formes familiales sur la toile.

En maîtrisant la paréidolie, l'artiste contemporain peut donc créer des œuvres ambiguës qui mobilisent l'incertitude, activent la mémoire et l'imagination du spectateur. La peinture donne à voir une présence invisible propre à chaque individu. L'œuvre n'est plus une histoire close, mais un espace ouvert où de multiples récits peuvent naître.

Le passage de l'invisible au visible n'est pas seulement possible : il devient un véritable lien entre le monde intérieur de l'artiste et la liberté du spectateur.

À l'issue de cette recherche, une question nouvelle s'impose à moi : si la paréidolie naît de notre cerveau, de notre inconscient, de notre culture et de nos émotions, qu'en est-il lorsque celui qui regarde n'est plus un être humain, mais une intelligence artificielle ?

Bibliographie

Ouvrages

ARASSE, Daniel. *Anselm Kiefer / Daniel Arasse*. Paris , du regard, 2007. 343 p.

BADIOU, Alain. *Le noir : éclats d'une non-couleur*. Paris, Autrement, 2023. 125 p.

BARTHES, Roland. *La chambre claire : noté sur la photographie*. Cahiers du cinéma / Gallimard seuil, 1980. 192 p.

BROWN, Christic et FLANAGAN, William G. *Degenerate art*. Germany, Forbes, Vol. 154, 1994. p. 342-344.

BOUCHARD, Pascale. *Le visible et l'invisible chez Sophie Calle : Variations autour du seuil*. Mémoire. Université du Québec à Montréal, 2012. 98 p.

Centre d'études et de recherches en esthétique et arts plastiques. BERTHET, Dominique (sous la dir.) *Art et hasard / recherches en esthétique et arts plastiques*. Fort-de-France : CEREAP. Vol. 1, 2017. 255 p.

CHEVRIER, Jean-François. *L'hallucination artistique : de William Blake à Sigmar Polke*. Paris, l'Arachnéen, 2012,

DE VINCI, Léonard. *Traité de la peinture / Léonard de Vinci; textes traduits et commentés par André Chastel*. Paris, Nouv. éd. rev., corr. et augmentée par Christiane Lorgues, 2003. 223 p.

DUEOUR, Gérard. *Goya durante la Guerra de la Independencia*. Madrid, Cátedra, 2008. 293 p.

ELGER, Dietmar. *L'Expressionnisme. Une révolution artistique allemande*. Evergreen, 2002. 256 p.

FREUD, Sigmund. *Ma vie et la psychanalyse, suivi de Psychanalyse et médecine*. traduit de l'allemand par Marie Bonaparte. Paris, Gallimard, 1949.

GÁLLEGO CUESTA, Susana. *Traité de l'informe : monstres, crachats et corps débordants à la Renaissance et au XXe siècle*. Paris, Classiques Garnier, 2021. 448 p.

GODÉ, Maurice. *L'Expressionnisme*. PUF, 1999. 496 p.

GODFERY, Mark Benjamin (Dir.), SEROTA Nicholas (Dir.). Gerhard Richter : panorama : une rétrospective. Catalogue d'exposition. Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 2012.

GRENIER, Catherine. *Dépression et Subversion : Les racines de l'avant-garde*. Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2004.

GROJNOWSKI Daniel et RIOUT Denys Riout. *Les Arts incohérents et le rire dans les arts plastiques*. Paris, éditions Corti, 2015.

HAWKINS, Jeff. *A thousand brains : a new theory of intelligence*. Avec une préface de Richard Dawkins. New York, Basic Books, 2021. 236 p.

JUNG, Carl Gustav. *Les Racines de la conscience*. Paris, Buchet-Chastel, 1971.

KAËS, René. *Les alliances inconscientes*. Paris, Dunod, 2009.

LEFORT, Marie-José (Dir.), avec la collaboration de Konstantina Minou. *Fautrier : Catalogue raisonné de l'œuvre peint*. Paris, Norma Éditions, imprimé en Belgique, 1 vol, 2023. 628 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice. « Phénoménologie de la perception ». Gallimard, France, n°4, 1976. 540 p.

PERRY, Rachel E. Jean Fautrier's Jolies Juives. The MIT Press, Vol. 108, Spring 2004. pp. 51-72.

RADHA, Ramyar. L'éternel retour de l'expressionnisme et la plasticité du devenir. Thèse de doctorat en Arts et Philosophie. Université Paris 8, 2017.

REDON, Odilon. *À soi-même : journal, 1867-1915 : notes sur la vie, l'art et les artistes*. Paris, BnF Gallica, 1989. 185 p.

RICHARD, Lionel. *Expressionnistes allemands, Panorama bilingue d'une génération*. Complexe, Bruxelles-Paris, 2001. 358 p.

ROSENBERG, Harold Rosenberg, « The American Action Painters », ARTnews, Vol. 51, n°8, décembre 1952.

SCHWARZ, Dieter. *Jean Fautrier : matière et lumière : exposition Musée d'Art moderne de la Ville de Paris*. Paris, Paris Musées, 1 vol, 2018. 271 p.

SEPEHRI, Sohrab. *Les pas de l'eau*. Traduit par Daryush Shayegan. Paris, La différence, 1997. 127. p.

SHAKESPEARE. Hamlet : Œuvres complètes. traduction Guizot, Didier, 1864, tome 1. djvu/221.

STOICHITA, Victor Ieronim. *Brève histoire de l'ombre*. Genève, Droz, 2000.

TISSERON, Serge. *Le mystère de la chambre claire : photographie et inconscient*. Paris, Flammarion, 2008. 187 p.

VAKILI, Shervin. *Mythologie des dieux iraniens*. Téhéran, Shour Afarin, 2016. 586 p.
Disponible sur : <https://www.soshians.net/fa/wp-content/uploads/2024/09/Sherwin-Vakili-Mythology-of-Persian-Dieties.pdf>

VOSS, Joel L. ; FEDERMEIER, Kara D. et PALLER, Ken A. *The Potato Chip Really Does Look Like Elvis! Neural Hallmarks of Conceptual Processing Associated with Finding Novel Shapes Subjectively Meaningful*. Beckman Institute for Advanced Science and Technology, Department of Psychology, University of Illinois Urbana-Champaign, Urbana, IL 61801, USA and .Interdepartmental Neuroscience Program and Department

of Psychology, Northwestern University, Evanston, IL 60208, USA Cerebral Cortex, Vol 22, n° 10. October 2012. p. 2354-2364.

ZALTZMAN, Nathalie. *L'esprit du mal*. Paris, Éd de l'Olivier, 2007.

Article et revue en ligne

ADAMO, Amélie. « L'expressionnisme en peinture, l'éternel retour ». Le journal des arts. Le 21 Janvier 2019. Disponible sur :
<https://www.lejournaldesarts.fr/creation/lexpressionnisme-en-peinture-leternel-retour-142645>

BAEZA SOTO, Juan Carlos. « Du sublime obscur dans les Désastres de la Guerre de Goya. La morsure de l'artiste contre le poignard des Lumières ». Diogène, n° 257, 1 / 2017, pp. 135-155. [En ligne] sur la base Cairn. URL : <https://shs.cairn.info/revue-diogene-2017-1-page-135?lang=fr>

DE VINCENZO, Mario et MORA, Maira. « La création face à la répression : l'œuvre d'art comme poïèsis de la conscience ». Topique, n° 146, 2/2019. pp. 139-152. [En ligne] sur la base Cairn. URL : <https://shs.cairn.info/revue-topique-2019-2-page-139?lang=fr>

DERVAUX, Alain. « La dépression dans la vie et l'œuvre de Goya (1746-1828) ». L'information psychiatrique, Vol. 83, 3 / 2007. pp. 211-217. [En ligne] sur la base Cairn. URL : <https://stm.cairn.info/revue-l-information-psychiatrique-2007-3-page-211?lang=fr>

DOUVILLE, Olivier, CLAIR, Jean (Dir.). « Mélancolie Génie et folie en Occident ». Figures de la psychanalyse, n°12 / 2005. pp. 205-211. [En ligne] sur la base Cairn. URL : <https://shs.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2005-2-page-205?lang=f>

FAURE, Jean-Pierre. « Formes et forces de René Huyghe ». *Raison présente*, n°24 / 1972. pp. 101-106. [En ligne] sur la base Persée. URL : https://www.persee.fr/docAsPDF/raipr_0033-9075_1972_num_24_1_1584.pdf

GRISELDA, Pollock. « What Can We Say About Cézanne These Days? » *Oxford Art Journal*, Volume 13, Issue 1, 1990. pp. 95–101. [En ligne] sur la base Oxford Art Journal, 01/03/1990. URL : <https://doi-org.ezpaarse.univ-paris1.fr/10.1093/oxartj/13.1.95>

GUSTON, Philip. « Que peindre sinon l'énigme : écrits, conférences et entretiens, 1944-1980 ». Strasbourg : L'Atelier contemporain, Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art, Openedition, 2023. 627 p. [En ligne] Disponible sur : <https://journals.openedition.org/critiquedart/109821>

HADJIKHANI, Nouchine., KVERAGA, Kestutis., NAIK, Paulami. et AHLFORS, Seppo. P. *Early (M170) activation of face-specific cortex by face-like objects*. *NeuroReport*, Vol. 20, n°4, 2009. pp. 403-407. Disponible sur : <https://www.nmr.mgh.harvard.edu/nouchinelab/pdfs/Hadjikhani&alNeuroReport2009.pdf>

HOSEINI, Seyed Reza et GHORBANNEJAD, Mahdiyeh. « Examining the Identity Position of Myth in Contemporary Iranian Painting Regarding Carl Gustav Jung's Ideas ». *Journal of History Culture and Art Research*, Vol. 8, n° 2, June 2019. Disponible sur : <https://pdfs.semanticscholar.org/1b69/4086bf521ea3a53dbc7b9e7352b226af267f.pdf>

KALT, Johanna. *Cy Twombly: Sign, Meta-Sign and Sense*. Open edition, 21/2016. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/sillagescritiques/4671>

LEIGHTEN, Patricia. *The White Peril and L'Art n gre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism*. *The art bulletin*, College Art Association, Vol. 72, n° 4, 1990. pp. 609-630. Disponible sur :

<https://www.collegeart.org/pdf/artbulletin/Art%20Bulletin%20Vol%2072%20No%204%20Leighen.pdf>

MATOUSEK, Stanislav. ,SKOBRTAL, Pavel. et BADOSEK, Radim. « Hidden rules of visual perception in the Rorschach test. » Cognitive Systems Research. University of Ostrava, Faculty of Education, Department of Educational and School Psychology. Vol 91, juin 2025. 11 p. Disponible sur :

<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1389041725000397?via%3Dihub>

MOUREAU, François. *Jean-Claude Lebensztejn : L'Art de la tâche. Introduction à la « Nouvelle Méthode » d' Alexander Cozens*. 1990. In: Dix-huitième Siècle, n°23, 1991. Physiologie et médecine. pp. 540-541. Disponible sur :

https://www.persee.fr/doc/dhs_0070-6760_1991_num_23_1_1839_t1_0540_0000_5

REVAULT D'ALLONNES, Olivier. « La création artistique et les promesses de la liberté ». Raison présente, n°24 / 1972. pp. 65-72. [En ligne] sur la base Persée. URL : https://www.persee.fr/docAsPDF/raipr_0033-9075_1972_num_24_1_1580.pdf

REZAÏ, Mahnâz. *Norouz, ou la renaissance*. Tehran, n° 53, Avril 2010. Disponible sur : <http://www.teheran.ir/spip.php?article1154#gsc.tab=0>

TROCHE, Sarah. « Chapitre I. La Nouvelle méthode d'Alexander Cozens, ou comment réaliser une tâche artificielle. » Rennes, Presses universitaires de RennesOpenAIRE. 2024. p. 47-72. [En ligne] sur la base Openedition. URL : <https://books-openedition-org.ezpaarse.univ-paris1.fr/pur/240238#>

VERHAGEN, Erik. *Gerhard Richter : Birkenau. Quand Auschwitz compense Dresde*, Les Cahiers du Musée national d'art moderne, n° 153, automne 2020, pp. 18-35. Disponible sur : <https://shs.cairn.info/revue-les-cahiers-du-musee-national-d-art-moderne-2020-3-page-18?lang=fr>

VUILLERMET, Hélène. « Exercices par l'informe ». Openedition, 21/2021. 37 p.
Disponible sur : <https://journals.openedition.org/methodos/8291>

WILNER, Raquel G. « Pareidolia and the Pitfalls of Subjective Interpretation of Ambiguous Images in Art History. » *Leonardo*, Vol. 54, n° 6, 2021. pp. 638–642.
Disponible sur : <https://muse.jhu.edu/article/842850/summary>

WICHER Izzy, PETTITT Paul & KENTRIDGE Robert. « Conversations with Caves: The Role of Pareidolia in the Upper Palaeolithic Figurative Art of Las Monedas and La Pasiega (Cantabria, Spain) » Cambridge University Press, 21 September 2023. pp. 315-338. Disponible sur : <https://www.cambridge.org/core/journals/cambridge-archaeological-journal/article/conversations-with-caves>

Catalogue d'Exposition

BERTHET Dominique, catalogue d'exposition, Habitation Clément, 2025. p. 4.
Disponible sur : https://www.fondation-clement.org/wp-content/uploads/2025/04/CAT-JOSEPHINE_WEB.pdf

Site Web

BECK, Jacqui. Site personnel de l'artiste. Disponible sur : <https://www.jacquibeck.com/>

Craft. Ara Dolatian : Craft Conversations. Entretien réalisé par Eloise Sim. Le 16 septembre 2021. Disponible sur : <https://craft.org.au/makers/read-watch/article-index/ara-dolation/>

Etymonline : online etymology dictionary, *Origin and history of pareidolia*, Disponible sur : <https://www.etymonline.com/word/pareidolia>

Site des Nations Unies, *Journée internationale du Novruz 21 mars*. Disponible sur : <https://www.un.org/fr/observances/international-nowruz-day>

Wikipédia L'encyclopédie libre. Avestique. le 15 janvier 2026. Disponible sur : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Avestique>

Film

BARADUC, Philippe. Fautrier l'enragé. 1964, 16 min, noir et blanc. Centre du film sur l'art. Disponible sur : https://www.centredufilmsurlart.com/films/fautrier-lenrage/?utm_source=chatgpt.com

RENAUDINEAU, Bertrand et DE SILVA, Gérard Emmanuel. Francisco Goya : Le sommeil de la raison engendre des monstres. Gallix C, 39 min, 2012. 1 DVD.

SCHNABEL, Julian. At Eternity's Gate. [2018], couleur, 110 min. Netflix (France).

TAYMOR, Julie. Frida. Distributor Miramax, couleur, 123 min, 2002.

Revue

CAZIER, Lila (sous la dir). « Accident : Articles, interviews & œuvres visuelles ». Montreuil, Opium philosophie, 2023.

Table des images

Œuvres personnelles

Fig. 1- Faezeh Hosseinpour, *Éruption Solaire*, 2025, acrylique sur toile, 50 x 70 cm

Fig. 2- Faezeh Hosseinpour, *Chauchemar*, 2023, crayon sur papier, 35 x 21 cm

Fig. 3- Faezeh Hosseinpour, *Ombre Grise*, 2026, acrylique et mixed media sur toile, 70 x 50 cm

Fig. 4- Faezeh Hosseinpour, *La Forêt*, 2025, technique mixte sur toile, 75 x 55 cm

Fig. 5- Faezeh Hosseinpour, *Le Trou Noir*, 2025, technique mixte, 72 x 60 cm

Fig. 6- Faezeh Hosseinpour, *L'empathie*, 2010, acrylique, 70 x 50 cm

Fig. 7- Faezeh Hosseinpour, *L'instant sans chaînes 101*, 2025, Acrylique sur papier, 120 x 100 cm

Fig. 8- Faezeh Hosseinpour, *L'instant sans chaînes 102*, 2025, Acrylique sur papier, 120 x 100 cm

Fig. 9- Faezeh Hosseinpour, *L'instant sans chaînes 103*, 2025, Acrylique sur papier, 120 x 100 cm

Fig. 10- Faezeh Hosseinpour, *L'instant sans chaînes 104*, 2025, Acrylique sur papier, 120 x 100 cm

Fig. 11- Faezeh Hosseinpour, *L'instant sans chaînes 105*, 2025, Acrylique sur papier, 120 x 100 cm

Fig. 12- Faezeh, Hosseinpour, *La Pupille*, 2025, acrylique et technique mixte sur toile, 70 x 50 cm

Fig. 13- Faezeh Hosseinpour, photographie, 2025

Fig. 14- Faezeh Hosseinpour, *Entre racines et spectres*, 2026, acrylique sur toile, 50 x 70 cm

Fig. 15- Faezeh, Hosseinpour, *Haoma*, 2026, acrylique sur toile, 30 x 60 cm

Fig. 16- Faezeh Hosseinpour, *Ave. le Rouge*, 2025, acrylique sur toile, 32 x 54 cm

Œuvres des artistes

III. 1- Francisco Goya, *Rien. Cela le dira (Nada. Ello dirá)*, 1810/1815, gravure, 15,5 x 20,5 cm, Musée du Prado, Madrid

III. 2- Salvador Dalí, *Marché d'esclaves et le buste de Voltaire*, 1940, Huile sur toile, 46,2 x 65,2 cm, The Dalí Museum, Floride, USA

III. 3- Giuseppe Arcimboldo, *Tête réversible avec panier de fruits*, 1590, Huile sur bois, 56 x 42 cm, French & Company, New York

III. 4- Image topographique de la paroi de la grotte, Las Monedas, Puente Viesgo, Cantabrie (Espagne)

III. 5- Odilon Redon, *Il y eut peut-être une vision première essayée dans la fleur*, 1883, lithographie sur Chine appliqué sur vélin, 22,3 x 17,2 cm, Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, Paris

III. 6- Juliette Soubrier, *Général Instin Vitrail*, photographie

III. 7- Alain Joséphine, *San Titre 273*, 2024, Acrylique sur toile, 200 x 130 cm

III. 8- Alain Joséphine, *Sans Titre 273*, J'ai souligné en rouge le visage que je perçois

III. 9- Jacqui Beck, *Different Ways of Seeing It All*, 2019, technique mixte et acrylique, 30 x 30 cm

- III. 10- Jackson Pollock, *Number 1A*, 1948, 172,7 x 264,2 cm, Museum of Modern Art (MoMA), New York
- III. 11- Francisco Goya, *Le Sabbat des sorcières*, 1820/1823, l'huile sur plâtre, 140 x 438 cm, Musée Lázaro Galdiano, Madrid, Espagne
- III. 12- Pierre Soulages, *l'outrenoir*, Peinture, 159 x 202 cm, 20 août 2015
- III. 13- Anonyme (Afrique, Gabon), *Masque Fang*, Sculpture : Bois exotique peint, 42 x 28,5 x 14,7 cm, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris, France
- III. 14- Pablo Picasso, *les Demoiselles d'Avignon*, 1907, Huile sur toile, 243,9 x 233,7 cm, Museum of Modern Art, New York
- III. 15- Azita Mehran. *Aïd-e Norouz, Haft-Sin*, Fêtes persanes, Nouvel An persan
- III. 16- Ara Dolatian, *Monstrous*, 2023, Faïence, émail et oxyde, 87 x 20 x 22 cm
- III. 17- Gerhard Richter, *Birkenau*, 2014, Huile sur toile, 260 x 200 cm, Metropolitan Museum of Art (The Met), New York

Index

F

faire émerger, 26, 63, 82, 91

G

geste, 6, 12, 46, 50, 52, 54, 64, 67, 78, 89, 91, 94, 96

H

hasard, 6, 8, 9, 12, 23, 25, 27, 38, 42, 44, 46, 47, 48, 49, 51, 54, 57, 58, 59, 60, 63, 67, 68, 82, 85, 91, 96, 98

I

inconscient, 9, 32, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 50, 64, 96, 97, 100

indétermination, 8, 12, 58, 59, 63, 64, 95, 96

informe, 6, 12, 23, 24, 25, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 43, 55, 71, 99, 104

invisible, 3, 4, 6, 7, 8, 12, 27, 46, 51, 54, 68, 71, 75, 89, 92, 94, 95, 96, 97, 98

N

noir, 6, 9, 11, 26, 27, 36, 48, 55, 56, 57, 60, 64, 68, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 83, 88, 91, 94, 95, 98, 105

P

paréidolie, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 27, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 42, 48, 50, 51, 54, 55, 58, 59, 60, 63, 64, 68, 70, 71, 73, 75, 83, 89, 92, 95, 96, 97

peinture, 12, 18, 21, 24, 26, 35, 38, 50, 52, 54, 58, 59, 60, 62, 63, 67, 70, 71, 76, 77, 78, 83, 84, 91, 94, 95, 96, 97, 98, 101

perception, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 30, 35, 38, 41, 42, 43, 55, 57, 64, 69, 75, 89, 91, 94, 95, 99, 103

S

silhouette, 10, 17, 32, 36, 71, 72, 92

T

tache, 9, 25, 27, 28, 29, 32, 41, 42, 43, 46, 51, 103

taches, 6, 11, 16, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 41, 42, 43, 44, 58, 63, 64, 68, 82, 89, 91, 95, 97